

ALAIN BONFAND

SOYUT SANAT

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 149

DOST

Alain Bonfand

Paris'te bulunan École Nationale Supérieure des Beaux-Arts'da estetik, sanat ve uygarlık tarihi dersleri veren Bonfand, ayrıca sinema üzerine yaptığı incelemeler ve Antonioni ve Kurosawa gibi yönetmenler üzerine kaleme aldığı çalışmalarla da tanınır.

Bonfand, Alain
Soyut Sanat
ISBN 978-975-298-533-9 / Türkçesi: Işık Ergüden
Mayıs 2015, Ankara, 150 sayfa
Kültür Kitaplığı: 149; Sanat: 22

Soyut Sanat

Alain Bonfand

DOST

ISBN 978-975-298-533-9

L'Art Abstrait
Alain Bonfand

Türkçesi, Işık Ergüden

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Erdal Akalın - Dost Kitabevi
Sertifika No: 12386
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Sertifika No: 16157
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
1514. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

İÇİNDEKİLER

Giriş

1984 yılında Frank Stella Amsterdam'daki bir konferansta şunu söyledi: "Modernist geçmişin büyük soyut resmini, Kandinsky, Maleviç ve Mondrian'ın resmini değerlendirmekte (ve belli açılardan anlamakta) hiç güçlük çekmiyorum. Ama bunların soyutlamayı savlaması, müdafaası ve savunmaları bana daha güç geliyor. Benim hissim, teozofinin ve anti-materyalizmin damgasını taşıyan bu nedenlerin, bu teorik payandaların soyut resmi bir anlamda engelleyerek, günümüzdeki kritik konumuna katkıda bulunmuş olduklarıdır..." Bunları derken yalnızca soyutlamanın üç büyük simgesi karşısında kendi çağdaş soyut ressam konumunu ortaya koymakla kalmıyor, aynı zamanda bu soyutlamanın kökeni üzerine de bir polemik sürdürüyordu.

1930'lu yılların sonunda ve 40'lı yıllarda *tinsel* sözcüğünü kullanmak, Richard Poussette-Dart'ın bir süre önce belirtmiş olduğu gibi,[1] neredeyse bir sapkınlıktı ve sonuçta bir sanatçının kariyerini tehlikeye atan bir durumdu. Modern Sanat Müzesi direktörü Alfred Barr'ın da bu mantığa

1) Mart 1989'da, New York'ta Maurice Tuchman'la bir söyleşide.

katıldığını bir anlamda kabul edebiliriz. Barr, *Cubism and Abstract Art*'ta 1890'dan 1935'e kadarki sanatsal hareketleri grafik olarak ortaya koyuyordu. Onun grafiği, iç içe geçmiş ve az çok karmaşık olsa da, her sanatsal hareketi önceki hareketlerin estetik ilişkilerinin mantıksal sonucu olarak gösteriyor.

Modern Sanat Müzesi'nin koleksiyonunu yöneten ve New York'u sanatsal faaliyetin merkezi yapmaya çalışan Barr'ın bakış açısı, Amerika Birleşik Devletleri'nde modern sanat incelemelerine egemen olmuş formalist eleştiri dalgasını etkiledi.

Eleştirmen olarak kariyeri 30'lu yıllarda başlamış olan Clement Greenberg, kendi çağdaş sanat anlayışına denk düşen modern sanatın anahtar hareketlerini ortaya koyarak Barr'ın formalist geleneğini sürdürüyordu. Greenberg, Matisse'in, Picasso'nun, Kandisky'nin ve Mondrian'ın biçimsel tamamlanışında ve bu çabaların soyut dışavurumcular tarafından sürdürülmesinde kendi bakış açısının bir açıklamasını buluyordu.

Savaştan epey önce Arp ile Lissitsky'nin kitabı, üç dilli (Almanca-Fransızca-İngilizce) bir baskıyla 1924 yılında yayımlanan *Les ismes dans l'art*'da [Sanatta Akımlar] önerilen modern sanat tarihi, sürekli bir ilerleme içindeki bir dizi harekettir. İzlenimciliğin bu zorunlu noktadan –kübizm– geçerek soyut sanata doğru evrimi dönemin laytmotifiydi. Böyle bir determinizm, soyutlamanın başlangıcındaki tinsel boyutu genellikle gölgede bırakmıştır. Bu nedenle, göründüğü kadarıyla, soyutlamanın öncüleri olarak adlandırılması uygun olan kişilerin eserleri bu boyuttan yola çıkarak düşünülmelidir.

I. Bölüm

ORTAK BİR TİNSEL UFUK

"Sanatın kutsallığını yitirmesi" şeklindeki çağdaş estetik tutumun bir bölümü, argümanını, üzerinde durduğumuz eserlerin mistik-felsefi önkoşulları ile bu eserlerin kendileri –biçimsel sonuçları– arasındaki mesafede bulacaktır. Jean-Marie Schaeffer'in ileri sürdüğü gibi şu da doğrudur: "Sanat dünyasının, ne kadar geçici olsa da, 'hareketler' dolayısıyla 'ilerlemeye, devam etmesi, evrimci paradigmanın boşlukta da olsa işlemeye devam ettiğini göstermektedir: Eserler her zaman tarihsel bir müdahale stratejisi içinde yer alırlar. Ne var ki, bundan böyle teleolojik bir hareket içinde değil, bir Brown hareketi içinde bulunmaktayız."[1] Hem tarihsel determinizmi hem de diyalektik evrimciliği ortaya seren bu saptama, felsefi arka plan ile eserin gerçekliğinin karmaşık etkileşimini perdelemektedir. Bu tinsel, mistik ve felsefi arka plan, Kandinsky,

1) J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Gallimard, 1992, s. 355.

Mondrian ve Maleviç'in eserlerinin ve aynı zamanda Kupka ya da Hilma af Klint'in eserlerinin doğumunda egemen rol oynamıştır. Maurice Tuchman, Hilma af Klint'i, eseri saf anlamda tinsel olan ve çağdaş sanatsal hareketlerden bağımsız bir sanatçı örneği olarak görür.

I. – "Soyutlama" sözcüğünün estetikte ilk ortaya çıkışı Worringer, estetik veri olarak soyutlama nosyonunu ilk ortaya atandır. Günümüzde ünlü olan *Abstraction et Einfühlung* [Soyutlama ve Einfühlung] adlı metni 1908 yılında Münih'te yayımlanmıştır. Bu metin, o tarihten bir yıl önce, Worringer yirmi altı yaşındayken Bern Üniversitesi'ne sunduğu doktora tezidir. Schopenhauer'ın damgasını taşıyan, ayrıca Kandinsky, Maleviç ya da Mondrian'ın da doğrudan ya da dolaylı olarak damgasını taşıyan, Alman felsefesinin mirasçısı Worringer, estetik yöntemi tersinden ele almaktadır. Sanat tarihi, "yapma erki"nin değil, yapma istencinin (ya da "yapma isteği") tarihidir. Çevrilemez bir sözcük olan *Einfühlung,* 1873'te filozof Robert Vischer'in *Über das optische Formgefühl (Görsel Biçim Duygusu Üzerine)* kitabında kullandığı, ardından Theodor Lipps'in estetik'inde (*Aesthetik*) geliştirdiği bu kavram, insan varlığı ile etrafındaki dünya arasındaki bir sinerji durumunu belirtir. Antikçağ mimarisini ve sanatlarını analiz eden, ardından Rönesansın karşısına Kuzey sanatlarını (Merovenj, Kelt, vs.) çıkartan Worringer, gerçekçiliğin, insan varlığının dış dünyaya, anlama yetisinin içgüdüye egemen olduğunu doğruladığı sonucunu çıkartır. Böylece, *Einfühlung* derecesi bir sanattaki gerçekçilik derecesine karar verir: "*Einfühlung*'un atılım koşulu, insan ile dışsal fenomenler

arasındaki tam ve başarılı güven ilişkisidir; soyutlamanın atılımı ise, tersine, dışsal dünya fenomenlerinin kışkırttığı insanda ortaya çıkan büyük bir içsel kaygının sonucudur ve, din alanında, her imgelemin güçlü biçimde aşkın bir renge bürünmesi demektir."

Dora Vallier'in saptadığı gibi,[2] Worringer, uygarlıklar boyunca tanrıların ezici gücünün ve de tersinin, yani bir tehdit olarak hissedilen varoluşun belirsizliğinin insanı gerçekten saptırdığı anlar olduğunu gözlemler: Duyarlılık erişilmez olanın esiri kaldığından, sanat soyutlamaya yönelir, çünkü gerçeği aşabilecek olan tek şey yalnızca soyut biçimdir.

Soyutlama, demek ki, Antik düşünürlerin *mysterium tremendum* olarak adlandırdıkları ve daha çağdaş bir dilde kaygı diye adlandıracağımız şeyle bağlantılıdır. "Özetleyelim," diyerek devam eder Worringer, "başlangıçtaki sanatsal itkinin doğanın taklidiyle alakası yoktur. Dünyanın imgesinin karmaşıklığı ve karanlığı içindeki tek dinginlik olasılığı olarak saf soyutlamanın peşindedir ve tamamen içgüdüsel biçimde, kendinden yola çıkarak geometrik soyutlama yaratır. Sanatsal itki, dünya imgesinin bütün keyfiyeti ve zamansallığı karşısında özgürleşmenin tamamlanmış ve insana uygun tek ifadesidir."[3]

Bu kaygı boyutu Kandinsky, Maleviç ve Mondrian'ın metinlerine yardımcı olacaktır; tinselci, teozofik ve anti-materyalist varsayımlarla bu eserler arasındaki bağ bu

2) Dora Vallier, *L'art abstrait*, Le Livre de poche, 1980, s. 21.

3) Worringer, *Abstraction et Einfülhung*, çev.: Emmanuel Martineau, Editions Klincksieck, 1978, s. 75.

boyuttur. Yine de Worringer'in denemesi ile bizim sözünü ettiğimiz soyutlama arasında bir nedensellik bağı kurmamak gerekir (örneğin O. Stelzer Kandinsky konusunda bunu yapmaktadır). Worringer heykel alanında ve esasen mimari alanında işlemsel modelleri ele alır ve şöyle der: "Uzam her türlü soyutlayıcı çabanın en berbat düşmanıdır ve sanatsal sunumun en başta bastırması gereken budur. Bu gereklilik bir başka gereklilikle ayrılmazcasına iç içe geçmiştir: Üçüncü boyutu, yani sunumdaki derinlik boyutunu es geçmek, çünkü bu tam anlamıyla 'uzamsal' bir boyuttur."[4] Böyle bir buyruk Kandinsky, Maleviç ya da Mondrian'ın gelecekteki eserlerini destekler ve Dora Vallier'nin ileri sürdüğünün tersine, kübizm böyle bir savın kesin inkârı asla değildir.[5] Kübizm, soyut spekülasyonlara bir ölçüde açılsa da, kendi içinde soyutlamayı taşımaz; o, ileride göstereceğimiz gibi, terimin aşırı anlamında bir gerçekçiliktir.

Worringer kendi döneminin sanatına yabancı kalır. Bildiğimiz kadarıyla, oldukça kısa bir deneme yazdığı tek çağdaş ressam Carlo Carrà'dır ve özel olarak da onun *Il pino sul mare* tablosuyla ilgilenmiştir. Bununla birlikte, *Abstraction et Einfühlung*, bir yandan işlemsel estetik veri olarak soyutlama kavramını tek başına bırakmamızı ve diğer yandan, soyutlama sürecinde kaygının rolünü göstermemizi sağlar. Bu rol, kaygıyı doğrulamasa da, Kandinsky, Maleviç ya da Mondrian'ın eserlerine öncülük eden tinsel teorilere bu kaygıyı katar.

4) Worringer, *a.g.e.*, s. 71.

5) Dora Vallier'nin önsözü, Worringer, *a.g.e.*, giriş, s. 23.

Bu tinsel boyutun öncülüğü, yine de bu eserleri tarihdışına itmez. Avangardcı harekete açıkça katılır, kübizmle ya da diğer hareketlerle birleşip karışır; yine de bu soyutlamayı "kübizmin soyutlaması"yla bağdaştırmak yanlış anlamaya yol açar. Michel Henry haklı olarak şunu yazmaktadır: "Bir tablonun yapım ilkesi olarak bu katışıksız biçimlerin varlığı –doğrusal, üçgensi, değirmi, vs yapım– klasik resmin 'doğayı taklit etme' niyetiyle, yani doğanın derindeki yasalarını bulma ve bunları kullanma niyetiyle gayet iyi uyuşur; üstelik doğrudan doğruya bu niyetten kaynaklanır. Bu geometrik kompozisyon, kübizmde olduğu gibi, resmin tematiğini bu kompozisyona indirgeyecek kadar başat olduğunda, bu resmin dünyevi kökeni tartışma konusu edilmez. Bu yenilenme teşebbüslerine öncül olarak hizmet eden şey, daima dışsal gerçekliktir, *bu gerçekliğin* belli bir yorumudur. *Kübizmin soyutlaması, figüratif projeye dahildir ve bu projenin gerçekleşme tarzlarından biri olarak anlaşılmalıdır.*"[6]

Kübizmde, geniş anlamda kavranan nesne, sanatçıya yapısöküm ve yeniden-yapım kurallarını dikte eder. Belki de bu nesne kaygısı bütün diğer hareketlerden daha çok kübizmde görülür; bu kaygının kanıtı laboratuvar-atölyedir, hep aynı dünya nesnelerine, müzik aletleri, haritalar ya da gazete, vs. sahip kapalı kapılar ardındaki mekândır. Hatta kübizm başlı başına bir gerçekçiliktir çünkü tabloya *gerçek* öğeleri –tahta, kum, gazete– katar. Kübizmin sözde soyutlaması aslında bir indirgemedir ve Braque ile

6) Michel Henry, *Voir l'invisible*, Editions François Bourin, 1988, s. 28.

Picasso'nun tablolarının yanlış anlama sonucu soyutlama olarak görülmesi, bilinç yaşantılarının çokluğunu tabloda uzlaştırmaya çabalamalarındandır. Uzlaşmaz olsa da uzlaşmış bu bilinç yaşantıları, daha erken bir dönemde soyutlamayla karıştırılan parazit etkisini meydana getirir. Kübizm *n* kuvvetinde bir nesne önerir: Herhangi bir rom şişesi farklı anlardaki çeşitli konumsal yaşantılara göre ele alınmıştır ve imgesi, ondaki gerçekliği ortaya koyan kolaj aracılığıyla, nesnenin kendisinden daha güçlü olur.

Geri kalan her şey, burada bizi ilgilendiren soyutlamadır. Geometrinin kökenini bulduğu ya da yeniden kavuştuğu böyle bir süreç, gerçeğin herhangi bir parçasına dokunmaktansa, yeni, 'ideal' bir varlık yarattığı ölçüde *ideleştirme* olarak adlandırılmayı hak eder. Bu soyutlama ya da ideleştirme –elbette Mondrian'ın, Maleviç'in ama aynı zamanda Kandinsky'nin soyutlaması– çıkış noktasını yine dünyadan alıp, temeli ve zemini olarak yine buraya gönderme yapmaktadır.

Soyut demek, hissedilir biçimlerden yola çıkarak ve bu biçimleri bir anlamda arındırarak inşa edilmiş demektir. Örneğin çemberden daireye geçilirken, aynı zamanda da doğanın biçimsel teşviklerinin toplamından geometrik arketiplerine geçilir. Bu örneği açarsak, perspektifçi mantık içinde bir küre halini alan bu çember örneğinin burada daire tarzında ifade bulması, burada tuvalin düzlemselliğiyle eş-doğallıktadır. Perspektifin soyutlama sürecinin düşmanı olduğu ama aynı zamanda soyutlamanın ya da ideleştirmenin de tablonun düz yüzeyine bağlı olduğu, böyle bir yüzey üzerinde dünyanın en uygun ifadesi olduğu fikriyle karşılaşırız.

II. – Kandinsky

Michel Henry, *Voir l'invisible sur Kandinsky*'de [Kandinsky'de Görünmezi Görmek], bu sanatçının projesini tek başına ele alarak onu kendi felsefesine bağlar. Böyle bir hermönetik tutum, Kandinsky'nin eserinin ta kendisi olan "olay" tarafından tamamen doğrulanabilir ve doğrulanmıştır. Betimleyici analize karşı, yürürlükteki formalizmin diktasına karşı tek siper, yorumlama olarak kalmaktadır. Bununla birlikte Michel Henry Kandinsky'nin eserini, Mondrian ya da Maleviç'in eserinden ayırır: "Mondrian ya da Maleviç'in saf soyutlaması, özellikle geometrinin soyutlamasıdır; dünyadan kaynaklanan, doğasını bu dünyadan alırken aynı zamanda da bu dünyanın özünü ifade etme iddiasındaki bir soyutlama."[7]

Kandinsky'nin soyutlaması dünyayla işlem yapar; ama nesneleştirilmeye, nesne olarak görülüp düşünülmeye son veren bir dünyayla. Kandinsky için soyutlamanın bir "vahiy" olduğu şeklindeki ünlü anekdot, dünya karşısında bu deneyimden kaynaklanır; bu dünya burada bir tabloyla özetlenir, sanatçının kendi tablosudur bu, yan olarak konmuştur ve sanatçı burada kendi resmettiği şeyden başkasını görüp keşfeder.

Bu soyutlamanın fenomenolojik gücünü sıkça alıntı yapılan şu metinden çıkarmak gerekir. Kandinsky, *Geçmişe Bakışlar*'da, başlangıçtaki edimini, daha doğrusu bakışını şöyle anımsar: "Şafak sökmek üzereydi. Bir etüdün ardından, elimde resim kutumla evime dönüyordum, <düşler

7) Michel Henry, *a.g.e.*, s. 29.

içinde kaybolmuş ve bitirdiğim çalışmaya gömülmüştüm> ki aniden, büyük bir içsel coşkuya bulanmış, tarif edilemez güzellikte bir tablo gördüm. Önce şaşırıp kaldım, sonra hızla bu esrarengiz tabloya yöneldim (üzerinde yalnızca biçim ve renk görüyordum ve konu anlaşılır değildi). Muammayı derhal çözdüm: Tablolarımdan biriydi, yan duvara yaslanmıştı. Ertesi gün, bu tablo karşısında hissetmiş olduğum izlenimi gün ışığında yakalamaya çalıştım. Ancak kısmen başarabilmiştim: Yandan bile sürekli nesneleri görüyordum ve şafak sökümünün incelikli, hassas ışığı eksikti. Artık kesin olarak anlamıştım, nesne tablolarıma zarar veriyordu."[8]

Kandinsky için soyutlama bir görüntüden, belirtiden doğar; Kandinsky olsa buna, kelimenin tam anlamıyla, vecd derdi. Bu anamorfoz, etimolojik olarak, Kandinsky'nin betimlediği bu biçimlenme, tablodaki görünmeyenin görünmesidir; dünyanın tasarlanmış hiçbir nesnesine artık bağımlı olmayan, tablo içindeki bu görünmezin görülmesidir. Husserl, "nesne, hissedilir belirti çokluğunun ötesinde ideal bir özdeşlik kutbudur" der. Kandinsky, Maleviç ve Mondrian'ın eserlerinin yazgısı belki de başlangıçta bu noktada ayrılmaktadır (örneğin Mondrian için sorun, hissedilir belirişlerinin çokluğuna rağmen bu ideal özdeşlik kutbunun peşine düşmek olmayacaktır). Kandinsky'ye göre "soyut", bir çizim süreci sonunda dünyadan kaynaklanan şeyin ifadesi değildir; beliriştir, tekil belirişler, burada bir tablodan, dolayısıyla birinci derece bir belirişten yola çıkarak yol açtıkları göz kamaşmasıdır.

8) Wassily Kandinsky, *Regard sur le passé*; çev.: J.-P. Bouillon, Editions Hermann, 1974, s. 169.

Soyutlama, bu ikinci derece "görme"dir, bir görmenin görmesidir; ve bir tabloyu asla iki kez aynı biçimde göremediğimiz, onu asla aynı biçimde tekrar göremeyeceğimiz doğru olduğundan, yan duran tablonun keşif deneyimi içsel bir deneyime gayet uygundur, Kandinsky'nin eserini ve düşüncesini vurgulayan bu iç/dış diyalektiğinin habercisidir.

Burada elbette kelimenin fenomenolojik anlamında bir indirgeme söz konusudur. Her şeyin altında, algılarımızın çoğunun ikiz olmasına yol açan kavramlar yatmaktadır; anlamlardan birindeki niyet verili olanı daima önceden görür. Kandinsky'ye göre ilk indirgeme, yönelimsel bilincin yaşantısı, bilincin aşkını olarak *Ben*'i ortaya çıkardığında gerçekleşir; bu birinci evreyi yana konmuş tablonun tanınmasına bağlayabiliriz. Ama daha karmaşık ikinci bir indirgeme de kendini gösterir: Yönelimselliğin bu ertelenmesinde, içkin bir aşkınlık sergileyen yaşantılar içlerine hiçbir şey almayan saf yaşantılara indirgenir. Bu zaman, bu tablonun saptanamaz, görülmemiş, duyulmamış olarak keşfiyle çakışır. Bunu Kandinsky'nin dünyasına özgü bir metaforla söylersek (Kandinsky'nin 1912 yılında yazdığı *Klänge* başlıklı bir şiir derlemesi vardır), işittiğimiz şey asla bir gürültü değil, daima bir şeyin gürültüsüdür. Kandinsky'nin soyutlayıcı projesi herhangi bir sesi, onu belirleyen ilk niyet olmadan işitmektir, herhangi bir rengi ise bizim bakışımıza tabi kılan nesneden kopartılmış olarak görmektir. *Geçmişe Bakışlar* şöyle başlar: "Bende büyük etki bırakan ilk renkler, açık ve özsu dolu yeşil, beyaz, lâl kırmızısı, siyah ve sarı aşıboyasıdır. Bu anılar üç yaşıma uzanır. Bu renkleri bugün onlar kadar berrak can-

landıramadığım farklı nesneler üzerinde gördüm."[9] *Geçmişe Bakışlar*'da tuvalle mücadelesinden söz eder: "Resim, farklı dünyaların gürüldeyen çarpışmasıdır; bu dünyaların mücadeleleri içinde ve bu mücadeleler aracılığıyla eser adı verilen yeni dünya yaratılır. Her eser, teknik açıdan, tıpkı kozmosun doğumu gibi doğar." Ardından Kandinsky ilk kitabı olan *Sanatta Tinsellik Üzerine*'nin doğuşundan söz eder: "Böylece palet üzerindeki bu renk duyumları (güçlü ama mütevazı görünümlü, o zamana dek gizli tutulan kuvvetlerini acil durumda aniden ortaya koyan ve onları harekete geçiren zeki insanlara benzeyen tüplerin içinde de durum aynıdır) tinsel deneyimlere dönüşür. Bu deneyimler, daha sonra, <on ya da on iki yaşındayken> bilincine vardığım <ve *Sanatta Tinsellik Üzerine* kitabına varmak için bir araya gelmeye başlayan> fikirlere çıkış noktası olarak hizmet edecektir. <Bu kitap benim onu yazmamdan ziyade kendi kendine oluştu.> Tek tek deneyimleri kayda geçirdim, bunların, daha sonra farkına vardığım gibi, kendi aralarında organik bir ilişkileri vardı. <Sanatta şeylerin> 'biçimsel'e değil, biçimselin <alanını sınırlandıran> içsel bir arzuya (= içerik) <bağımlı olduğu> duygusu bende giderek güçleniyor, giderek belirginleşiyordu. Sanat sorununu, bilinen kurallar ve hudutlar bütününü her an altüst edecek <düzeyde> olan içsel gereklilik temeli üzerinde tümüyle çözümlemek, ileriye doğru atılmış büyük bir adım oldu – bunu yapabilmek için çok uzun zaman gerekmesi bana büyük utanç verir."[10] Metnin Rusça versiyonunda

9) W. Kandinsky, *a.g.e.*, s. 87.
10) W. Kandinsky, *a.g.e.*, s. 116-117.

Kandinsky "düzeyde içsel gereklilik"in yerine "kaygı verici güce sahip içsel gereklilik"i geçirecektir.

Kandinsky'nin kendini tamamen resme adama kararı alması geç bir tarihte olur. 4 Aralık 1866'da Moskova'da, Moskovalı bir anne ile Doğu Sibiryalı bir babadan doğan Kandinsky çok genç yaşda İtalya'ya yolculuk yapar, sonra da ailesi Odessa'ya yerleşir. 1874'te piyano, ardından da viyolonsel öğrenir. 1886'da Moskova Üniversitesi'nde hukuk ve ekonomi politik öğrenimine başlar. 1889 yılında Ermitage Müzesi'nde Rembrandt'ı keşfeder, Paris'e gider ve Uluslararası Sergi'yi ziyaret eder. Hukuk sınavlarını verdikten ve kuziniyle evlendikten sonra Paris'e ikinci bir yolculuk yapar. 1893 yılında Moskova'daki hukuk fakültesinde ders vermekle görevlendirilir, ancak 1895 yılında, kendi de anlatacağı gibi, Moskova'da Fransız izlenimcilerinin bir sergisi sırasında Monet'nin *Saman Yığınları* tablosu karşısında resmin kuşku vermez imkânlarını keşfeder. Estonya'da öğretmenlik görevini reddettikten sonra Münih'te resim öğrenmeye gider, Anton Azbé'nin okuluna yazılır ve orada Marianne Werefkin ve Alexis Jawlensky'yle karşılaşır.

1900 yılında Münih Akademisi'nde Franz von Stuck'un sınıfına girer. Teknik bir eğitim aldıktan sonra, birkaç meslektaşıyla birlikte, "Phalanx" adı altında, güzel sanatlar eğitimi vermeyi ve sergiler düzenlemeyi hedefleyen bir birlik kurar. Resmi Akademi o dönemde kadınlara kapalıdır, "Phalanx" bayan taliplere canlı modellerden çizim yapma imkânı sunar. "Phalanx" Okulu kapılarını 1903'te kapayacaktır. Kandinsky Roma, Paris, Viyana, Moskova

ve Berlin'e yolculuklar yapar, sergiler açar, Paris'te kalır, İsviçre'ye gider.

Altı yıllığına Münih'e geri döndüğü 1909 yılında Murnau'daki bir evin sahibi olur. 1910 yılında kırk dört yaşındayken ilk soyut resmini yapar. Bu bir suluboyadır. Suluboya tekniği hem ona büyük bir özgürlük hem de resim yapmada büyük bir hız kazandırmıştır; keza *Geçmişe Bakışlar*'dan alıntının öngörüde bulunmaya imkân tanıdığı gibi görünmezi kavrama ya da bulma imkânı edinmiştir.

1911 yılında *Doğaçlamalar*'ını yağlıboya olarak yapar, ama 1910 yılında, ilk soyut deneyimlerine karşılık olarak, *Sanatta Tinsellik Üzerine*'yi yazmaya başlar. Bu kitap 1912 Ocak ayında çıkacaktır (birinci baskının bin nüshası 1911 Noel'inde yayımlanır). 1912 yılı aynı zamanda Münih'te *Mavi Süvari*'nin ikinci kez sergilendiği yıldır: *Der Blaue Reiter*.

1913 yılında *Geçmişe Bakışlar* yayımlanır. Bu, tekyanlı bir biyografi olarak, soyutlamanın onaylanması olarak okunabilir. Aynı yıl Münih'teki Piper yayınlarından otuz sekiz şiir ve elli beş gravürü *Klänge (Ahenkler)* adı altında yayımlar.

Bu tinsellik takıntısı üzerinde defalarca durulmuştur.[11] 1910 yılında, Odessa'daki II. Izdebski Salonu kataloğu için yazdığı "Biçim ve İçerik" adlı bir makalede Kandinsky, temeli "içsel zorunluluk ilkesi" olan "büyük tinsel-

11) Bkz. Jean-Claude Marcadé'nin son makalesi, "L'obsession du spirituel dans l'art d'avant-garde russe avant et après la Révolution de 1917", *Qu'est-ce que l'art au XXe siècle*, Editions de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 1992, s. 83.

lik dönemi"nin gelişini duyurur. Kandinsky doğal olarak Avrupa'nın sembolist atmosferine bağlıdır. *Sanatta Tinsellik Üzerine*'nin üçüncü bölümünün –"Tinsel Dönemeç"– sayfaları bunun kanıtıdır. Şunu yazmıştır (Maeterlinck'i, aynı zamanda Kubin'i de düşünerek): "Ruhlar üzerinde baskı uygulayan gece, yolu gösteren ve yok eden el, bu elin esinlediği korku, bulunmayan yol, yolunu şaşırmış rehber... Bunlar bütün eserlerinde temel motifler olarak sürekli karşımıza çıkmaktadır. Bu *kaygı verici* atmosferi neredeyse her zaman yalnızca sanatın imkânları sayesinde anmayı başarır. Maddi ayrıntılar (kasvetli kasabalar, ay ışıkları, su birikintileri, baykuşlar), neredeyse yalnızca 'içsel ses' vermeye yönelik sembolik aksesuarlar olarak yer alır."[12]

Kandinsky, gerçeklikle özdeşleştirdiği yönelimsel hedeften vazgeçmek, onu soyutlamak için "iç ses"inde kalacaktır. Schopenhauer'ın Kandinsky için taşıdığı önem, Maleviç'in metinlerinin İngilizce tercümesinin yayımcısı Troels Andersen tarafından vurgulanmış olmakla birlikte göz ardı edildi. Aynı şekilde, teozofinin Kandinsky'ye katkısı da abartılmıştır; Mondrian için olduğu kadar Kandinsky için de bu katkı doğrulanamaz. Aslında, Kandinsky'nin senkretik mistisizm olan teozofisi heterojen anlayışları iç içe sokmaktadır (Nietzscheci yeni insan teorisi, Hegelci evrimcilik, Jakob Böhme'nin ilüzyonculuğu ve neo-Platoncu teori). Kandinsky *Sanatta Tinsellik Üzerine*'de Blavatsky'den ve Teozofi Cemiyeti'nden söz

12) W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, çev.: Pierre Volboudt, Denoël/Gonthier, 1969, s. 62.

etse de, bu mistisizmin yankısı, onun için olduğu kadar Mondrian ya da Maleviç için de, Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden önce Avrupa'da hüküm süren genel eskatolojik ve Mesihçi ortamın semptomu olarak yorumlanmalıdır. Rusya'da, Viateçeslav İvanov ya da Andrey Biely gibi şair ve teorisyenlerin, fenomenal dünya ile –Kant'tan bu yana bilinemez olarak ünlenmiş– numenal dünya arasında köprü olan teürjik bir sanatın habercileri olduklarını unutmamak gerekir. Berdayev, 1916 yılında Moskova'da yayımlanan ama 1912'de tasarladığı *Smysl Tvortchestva*'da (*Yaradılışın Anlamı*) Joaquim de Flore'nin üç döneminin hiyero-tarihsel şemasını metinsel olarak yeniden ele alır: "Dünya, tanrısal vahyin üç döneminden geçer: (Babanın) yasa(sı)nın vahyi, (Oğul'un) kurtuluş vahyi, (Tin'in) yaratılış vahyi. Bu dönemlere göklerde çeşitli işaretler denk düşer. Bu dönemlerin net kronolojik sınırlarını bilemiyoruz. Üç dönem de birlikte var olur. Dünya yeni bir dinsel döneme girse de, yasa bugün dahi tamamlanmış değildir ve biz de günahtan henüz arınmış değiliz."[13]

Ayrıca, *Geçmişe Bakışlar*'ın Fransızca tercümanının vurguladığı gibi, Rusça baskıda görülen silmeler, üstünü çizmeler öncelikle çarpıcıdır. Fazlasıyla "eski rejim" kokan şeyleri, "maddi" bazı zenginlik işaretlerinin sergilenmesini silme kaygısı şaşırtıcı gelebilir; oysa, diğer yandan "tinsel" zenginlik, tartışma konusu edilmediği gibi, önemli eklemelerin ağırlığıyla iyice sağlama alınmıştır.

13) Nicolaï Berdaiev, *Smysl Tvortchestva*, akt. *Qu'est-ce que l'art au XXe siècle*, *a.g.e.*, s. 89.

Soyutlamayla ilintili olan bu tinsel boyut, bu ilişki zımni olsa bile, en azından bu üç ressamda, tarihle çatışkılı bir ilişki anlamında da görülür.

Mondrian'a tarih biçimsel ütopyayı bölemeyecek gibi gelse de, Maleviç'te ve Kandinsky'de görünür bir yankısı vardır. 1914'te savaş ilan edildiğinde Kandinsky Almanya'dan ayrılarak Moskova'ya döner. Bitirdiği eserleri kaydettiği deftere 1915 yılı için "hiç resim yok" diye yazar. 1916-1917'de pek az eser vardır ve 1918'de yine aynı not: "Hiç resim yok." Boşandıktan ve ardından Münih'te karşılaştığı Gabrielle Münter'i terk ettikten sonra, 1917 yılında Nina de Andreyevsky'yle evlenir. Bu yılların hikâyesi, muhtemelen kaygı ve sıkıntının biçimlerinden biridir ve bu kaygıya eser hiçbir çare bulamamış ama sinsice beslemiş, içindeki soyutlamayı görünmez biçimde vurgulamıştır.

Tarihin bu inkârı, en belirgin semptomunu müzelerin yeniden düzenlenmesi projesinde bulmuştu (İskousstvo, 1919, no 2); bu örnekte kronolojik sıra terk edilerek biçimsel kategoriler sunulmuştur. Kandinsky bu dönemde Güzel Sanatlar bölümünde, müzelerin yeniden düzenlenmesi konusunda önemli bir resmi faaliyet yürütmektedir: sanatsal eğitimin yenilenmesi. Ama Kandinsky her zaman avangardın sağında yer alacaktır. *Geçmişe Bakışlar*'ın Rusça tercümesi 1918 yılında Narkompros (Halk Eğitim komiserliği) tarafından yayımlanır. Otobiyografik bu metnin devrim koşullarındaki Moskova'da modern sanatı yönlendirmeye elverişli diye sunulması bir paradokstur. Kandinsky'nin sonuncu resmi kişisel sergisi 1920 yılında düzenlenecektir. Lunaçarski'nin yerleştirdiği kültür politi-

kası çerçevesindeki rolü önemli gözükmektedir ama hâlâ yeterince bilinmemektedir; bu rolün oldukça paradoksal olması muhtemeldir. 1921 yılında ayrılışından önce Moskova Üniversitesi'ne onursal profesör seçilmişti, aynı zamanda 1921 yılında marjinal bir sanat ve bilim akademisi kurarak başkan yardımcılığını üstlendi. Kandinsky'nin bu bireyciliğini Lissitsky, Rus sanatı üzerine 1922 yılında Almanya'da verdiği tebliğinde şöyle eleştirir: "Benim sözünü ettiğim hareketlere (yapımcılık) paralel olarak belirgin bir hedefi olmadan çalışan ressamlar ortaya çıktı. Renk kombinezonlarını kullanarak duygularını tamamen öznel olarak temsile yöneliyorlardı. Onların çalışması suprematistlerinkiyle karşılaştırıldığında saf kristallerin yanındaki bir yığın çirkefi anıştırır. Bunlar olsa olsa boyalı güzel kâğıtlar ya da halılardır. En yetkin temsilcileri Kandinsky'dir. Çağdaş Alman metafiziğinin sanatsal ifadelerini kullanıyor. Sonuçta Rusya'da bir gölgeolaydır."[14]

Kandinsky ile yapımcılar arasındaki ideolojik, etik ve sanatsal karşıtlığın *medium*'un kendine özgü statüsünde nasıl yankı bulduğunu inceleyeceğiz (II. Bölüm).

Almanya'ya geri dönüşünde, Kandinsky'nin bireyciliği bitmeyeceği gibi şövale tablosuna bağlılığı da bitmeyecektir. 1933 yılına dek ders vereceği Bauhaus'taki deneyimi buna kanıttır.

Nokta. Çizgi. Düzlem 1926 yılında *Bauhausbücher*'in dokuzuncu cildi olarak çıkar. *Sanatta Tinsellik Üzerine*'nin *Der Blaue Reiter* karşısındaki konumunda olduğu gibi, Kandinsky'nin soyutlamasındaki en büyük stilistik dönü-

14) Kandinsky sergisinin kataloğunda belirtilir, *a.g.e.*, s. 154.

şümün de bu teorik yazıda vurgulanmış olması dikkat çekicidir. "Yeni Birim Olarak Sanat ve Teknik" şeklindeki yeni sloganından güç alan Bauhaus, tekniğe ve sanayiye giderek daha dönük bir eğitime yönelecektir "ve buna izin veren ve bunu kullanmaya yönelen toplumsal (ekonomik) yapıya giderek daha sıkı bağlanır."[15] O dönemde Kandinsky, Klee gibi, kendini en azından böyle bir sürecin kıyısında hissedecektir.

Bauhaus'un kapanması üzerine Kandinsky sınır dışı edilir. Niyeti, kısa süre dinlendikten sonra yine de Almanya'ya geri dönmektir. Alman pasaportunu, 1938 yılında elinden alınana kadar koruyacaktır. 13 Aralık 1944'teki ölümüne dek Neuilly-sur-Seine'de kalır. Yaşamının son on yılı, kolaylık olsun diye, Murnau ya da Bauhaus dönemine karşıt olarak, "Paris dönemi" diye adlandırılır. Bundan sonra eserlerine Fransızca başlıklar verecektir. Bunlardan ilkinin adı *Herkes Kendi İçin* olacaktır.

III. – Maleviç

Felsefe ile soyutlamayı bu kadar açıkça birbirine neyin bağladığını; sanatın metafiziğe açıkça atfedilmesini takiben, sanatçının, ardından filozofun aşikâr şerhini dayatan bu hareketi sorgulamak gerekir. Maleviç resme ara vererek yazar; politik ya da içsel nedenler ne olursa olsun metin eserin yerine geçer, eseri açıkladığı ölçüde de onun uzan-

15) M. Pleynet, *L'enseignement de la peinture*, Editions du Seuil, 1971, s. 130.

tısı olur. Michel Henry'nin geç dönemde Kandinsky'ye dair bir kitap yazdığını gördük. Bir başka filozofun, Emmanuel Martineau'nun ilk kitabının adı da *Malevitch et la philosophie*'dir [Maleviç ve Felsefe]. Kimilerinin tartışma konusu ettiği bu kitap yine de vazgeçilmezdir. Martineau, burada, Maleviç'in metafizik art-dünyasında hüküm süren bu kaygıyı onun tinselliğinin merkezinde bulup çıkartır. Maleviç'in kendi metnine bakalım: "1913 yılında, sanatı nesnelliğin gereksiz ağırlığından kurtarma yönündeki umutsuz çabam sonucu kare biçimine sığındım ve beyaz alan üzerinde siyah bir kareyi gösteren bir ikon sergiledim; eleştirmenlerle birlikte toplum da iç çekti: 'Sevdiğimiz her şey yok oldu: Bir çöldeyiz... Önümüzde, beyaz zeminde siyah bir kare var!' 'Gerçekliğin karşılıkları' yok artık – kavramsal temsiller yok, çölden başka bir şey yok. Ama çöl, her şeye nüfuz eden, nesnel-olmayan duyarlılığın tiniyle dolu. Ben de, yaşadığım ve yarattığım, olgusallığına inandığım 'istenç ve tasarının dünyası'nı terk etmek gerektiğinde, kaygıya kadar varan bir tür rezerv (*eine Art Scheu bis zur Angst*) içimi dolduruyor. Ama nesnel-olmayan kurtuluşun isabetli duygusu beni şiddetli bir şekilde yalnızca duyarlılığın olgusallık taşıdığı 'çöl'e sürüklüyor... Böylece, duyarlılık, yaşamımın kapsamı oluyor. Burada benim sergilediğim boş bir kare değil, nesnel-olmamanın duyarlılığıydı. (...) Beyaz alan üzerinde siyah kare, nesnel-olmayan duyarlılığın ilk ifade biçimidir: kare = duyarlılık, beyaz alan = bu duyarlılığın dışında 'Hiç'. (...) Nesnel –kendi içinde anlamdan yoksun; bilinç temsilleri– değersiz. Duyarlılık, işte önemli olan... Böylece sanat nesnel-olmamanın –süprematizm– temsiline doğru yol alır. Bir 'çöl'e varır, burada hiçbir şey

duyarlılıktan daha bilinebilir değildir."[16] Martineau'nun bu metne dair yorumu, tefekkürün tersi olarak kaygıyla ilişkilendirmesini sağlar (Maleviç'in eserine, ama aynı zamanda Mondrian ya da Kandinsky'ninkine de belirgin bir özellik veren sezgi). Varlık üzerine Maleviç'çi bir meditasyon vardır ve bunun laytmotifi da saflık, arılık takıntısıdır. Maleviç, figüratif sanatta ortaya çıktığı şekliyle nesnelerin temsilinde Kant'ın *parergon* olarak adlandırdığı şeyi bir biçimde görür, yani esere dıştan gelen olmasa da ona ait olmayan bir şeyi görür; özet olarak, süprematizmden önce sanat *parergon*'dan başka bir şey değildir. Tabloyu uyuşmazlıklar üzerinde kurmak için ya da hareketi ortaya çıkarmak için sanatı estetik yararsızlıktan kurtarmış olan Kübistlerde ve fütüristlerde bile –Maleviç'e göre– "sezgi nesnelerin enerjisi altında ezilmiştir ve resmin özerk hedefine varmamıştır"... "Resimsel öğe burada verili nesnenin giysisinden başka bir şey değildir." Süprematizm saf resmin ortaya çıkışıdır. Maleviç'e göre varlığın uçurumunun bilincine resimde varılması bütün insan faaliyetlerinin "cahil yararcılık"tan çıkmasını sağlar. Maleviç üretimci, pozitivist rakiplerinin tamamen antropolojik yararcılığına, Tatlin ile Rodçenko'nun yapımcılığına karşı mücadele etti.

Maleviç'e göre nesne yoktur, enerjinin içinde yok olur – figüratif olmayan mutlak varlığın coşkusu. Bu düşünce nesneler dünyasının eylem halindeki inkârıdır ve amacı nesnesiz dünyayı ortaya çıkarmaktır: *die Gegenstandlose Welt.* Burada karmaşık bir kavram olan ekonomi işin

16) Akt. Emmanuel Martineau, *Malevitch et la philosophie*, Editions de l'Age d'homme, 1977, s. 200.

içine girer. *Siyah Kare* "ekonomiyi sanatın beşinci boyutu olarak tanımladı" (*Suprématisme, 34 dessins*). *Beyaz Kare*, "dünyanın bütün yeni yapımlarının biçiminin saf anlamda ekonomik hareketine karşı (...), bir itki olarak belirir ve saf eylem olarak dünyanın yapımının temellerine yönelir." Maleviç'in vardığı hiçlik, Dora Vallier'in sandığı gibi, herhangi bir Rus nihilist geleneğinin *nihil*'i değil, varlık fenomeninin ortaya çıktığı hiçtir. Maleviç'in metafiziği ile Heidegger'in felsefesi arasındaki benzeşim tartışmalı değildir, varlık fenomeninin kaygıda "hiç" adı altında belirmesi, Maleviç'in bize söylediği şey değil midir, Heidegger'in *Sein und Zeit*'ın 40'ıncı maddesinde yaptığı kanıtlama değil midir? Martineau'ya yöneltilen eleştiri, "resim açısından daha somut ve daha ilginç yanları göz ardı ederek, *topos*'ları [beylik lafları] öne çıkarma riskine" girerek, Maleviç'in anlayışını Heideggerci dile tercüme etmesidir.[17] Soyutlama, en yüksek noktada Maleviç'in soyutlaması, şerhin bölündüğü yerdir, felsefenin bölündüğü yerdir. Biz burada Martineau'yu izliyoruz: "Belli nitelikte bir kaygı," bizzat Maleviç'in tanıklığıyla, "sanatsal soyutlamaya geçişi gerektiren deneyimin temel üslubudur."[18]

Bu kaygı, Maleviç'in metinlerinde apofatik bir teolojiye açılan Tanrı'nın her yerde hazır ve nazırlığı sorunu tarafından arkada bırakılmıştır. *Işık ve Renk* adlı metinde Maleviç dinlerin insanbiçimli Tanrı'sıyla alay etse de, yine de "yeni bir Tanrı figürü" arayışı burada vardır, her yerde hazır ve nazırdır. Maleviç onu dünyanın edimcisi olarak adlandırır

17) Jean-Marie Schaeffer, *a.g.e.*, s. 355.
18) E. Martineau, *a.g.e.*, s. 199.

ve o da sanki yüzünü göstermek istemiyormuş gibi saklanır, otantik yüzü belirmez. Ayrıca, 1922 yılında, *Tanrı Tahtından İndirilmedi* adlı kitabında Maleviç, paradoksal bir şekilde, Kandinsky'nin tutumundan uzak olmayan bir tutum benimser; *Hacıyatmaz* metni 1923 yılında buna yankı olacaktır. "Hacıyatmaz", Rusçada *vanka-vstanka*, "göbekli bir Uzakdoğu figürinidir, porselen bir heykeldir, bağdaş kurup oturmuştur, içi doldurulmuş bir yarım küre tarafından taşınmaktadır ve itildiğinde dikey konuma geri gelir." Ve hacıyatmaz Tanrı'dır, orada burada sürekli reddedilen, tahtından indirilen, ama her zaman dikey olarak geri gelendir, asla tahtından edilemeyendir. "Mutlak siyah" içine, hiçlik içine sığınan bu "edimci", yüzsüz yüzdür ve Maleviç'in putkırıcılığı "ancak imago üzerinde uygulanır ve kesinlikle inisiyatif olmayan benzerlik olarak ikon alanını dokunulmaz bırakır." (Martineau) Jean-Claude Marcadé'nin izinden giderek, burada belirmeyen şeyin tezahürünün negatif vahyinin söz konusu olduğu ne kadar vurgulansa azdır. Kadrajın (esere *Siyah Kare* adı verilmiştir ancak aslında bir kare değil dörtgendir) "0,10" sergisine asılma tarzının altı çizilmelidir: Bütün Ortodoks evlerindeki "Güzel Köşebent" (*Krasny Ongol*) denen ana ikon gibi duvarın yukarı köşesine asılıdır. "Resmin süprematizmi"nin ikon niteliği Maleviç'in "0,10" ikonostazına verdiği addan daha iyi ifade edilemez.

Yüzsüz yüz olarak okuduğumuz bu siyah dörtgen, bir yandan, bir karşılaştırma estetiğinden yargılama estetiğine geçişi belirtmektedir; eser görünmez bakışlarıyla bize bakmaktadır. Maleviç'in eserlerinin devamı, yani ileride göreceğimiz gibi, Maleviç figürasyona geri döndüğünde, yüzlerle dolu olduğundan, biz de bu siyah dörtgeni yüzsüz

bir yüz olarak okumakta gayet haklıyızdır. Örneğin *Köylü İsa*, ama özellikle de bu 1918-1932 tarihli *Yüzsüz Baş*; burada, bir portre gibi çerçevelenmiş, sakalla vurgulanmış baş yüzsüzdür, gözsüzdür, burunsuzdur, ağızsızdır, bu figür Maleviç'in eserinin son yıllarının laytmotifi olacaktır.

Kandinsky ile Maleviç her bakımdan karşı karşıya gelmektedir. Maleviç, Rusçada *samorodok* olarak adlandırılandır, bu kelime külçe anlamına gelir ve "kendi kendini yaratan" herkesi belirtir. Maleviç, aristokrat entelektüel olan Kandinsky'nin zıddıdır.

Maleviç 1878 ya da 1879'da Kiev yakınlarında doğmuştur. Babası bir şeker pancarı fabrikasında ustabaşıdır. On bir yaşına kadar Ukrayna küçük köylülerinin yaşamını sürdürür. 1896 yılında ailesi Rusya'da Kursk şehrine yerleşir. Orada, yirmi yaşında, ilk etüdlerini çizmeye başlar. 1901 yılında Kasimira Zgleitz'le evlenir ve ileride iki çocukları olacaktır. 1902 yılında babasının ölümünden sonra Moskova'da uzun süre kalır ve 1905 yılında buraya yerleşir. İkinci evliliğini yaptığı 1909 yılına kadar yaptığı resimlerde Monet'ye yakın bir izlenimcilik ile "art nouveau" arasında tereddüt eder. "Moskova Sanatçılar Birliği"nde defalarca sergi düzenler. Burada Kandinsky, Larionov, Gontçarova da sergi düzenler... Ayrıca Maleviç şunu belirtir: "Doğaya ve doğalcılığa bağlılığıma rağmen, ikonlar beni güçlü bir şekilde etkiliyor, onlara bakınca zengin ve hayranlık verici bir şey hissediyorum, bütün Rus halkının yaratıcı duygusunu onlarda bütünüyle görüyorum."

1907'den itibaren kendini gösteren yeni eğilimler arasında, Maleviç, önde gelen şahsiyetleri Mikhail Larionov ve eşi Natalya Gonçarova olan neo-primitivizmden etki-

lenmiştir. Bu sanatçıların düzenledikleri sergilere katılır: "Karo Valesi", 1910; "Gençlik Birliği", 1912-1913. Maleviç onlardan 1913 yılında kopacaktır. Dört yıldan az süre içinde, 1911-1915 arasında, kısaca anlattığımız önemli dönemeçten önce, Maleviç'in sanatı en azından sekiz farklı "stil"den geçer. Sanki gördüğü şeyle resimde keşfettiği şeyi uzlaştırmaya çalışır gibiydi. Neo-primitivizmden ve Cézanne'dan etkilenen bir resim olan Küba-fütürizminden (*Kovalı Kadın*, 1912-1913, Museum of Modern Art) ve zihinsellik-ötesi gerçekçilik olarak adlandırılabilecek olan şeyden (*Genç Köylü Kadını Başı*, 1912-1913, Amsterdam'daki Stedelijk Museum), ardından Paris kübizminin çok belirgin etkisinden ve 1914-1915'te *Havacı*'nın (Rus Müzesi, Leningrad) ya da *Moskova'da Bir İngiliz*'in (Stedelijk Museum) alojizminden [mantıkdışıcılık] sonra, şunu da belirtelim ki, siyah dörtgenden önce, eserlerinin çokbiçimli ve deneysel boyutu, çağdaşı olan Tatlin'in figüratif eseriyle asla buluşmaz. İki ressam arasındaki karşıtlık, süprematizm ile yapımcılık arasındaki karşıtlığı temsil eder. Özellikle 1916 yılında, *Kübizmden ve Fütürizmden Suprematizme* yayımlandığında, Maleviç'in metafizik deneyimi süprematizm sancağı altında kendini gösterecektir. 1917 devriminden sonra Maleviç daha çok eğitim alanında faaliyet gösterir; 1918'den 1921'e Petrograd'da, Moskova ve Vitebsk'te, ardından 1921'den 1926'ya Petrograd'da (1924'te Leningrad olmuştur) dersler verir. 1920 yılında Vitebsk'te "Unovis" adı altında bir süprematist eğitim okulu düzenledi. Şunu saptamıştı: "Süprematist sistemin belirli planları saptanmış olduğundan, bundan böyle mimari düzende olacak sonraki gelişimi –terimin geniş an-

lamında– genç mimarlara emanet ediyorum; çünkü yeni bir mimari sistemin çağını yalnızca süprematizmde görüyorum." Ardından "Planit" denen (*Pilotun Evi*, Stedelijk Museum) ya da alçıdan veya tahtadan maketler gelir: "Arşitektonlar." Bu türden teorik çalışmalar 15 Aralık 1926'da, Leningrad Ulusal Enstitüsü'nün yetkililer tarafından kapanmasının ardından kesintiye uğrar.

Troels Andersen şunu yazıyor: "Narkompros 121'in [Halk Eğitimi Komiserliği] müdahalesi sayesinde Maleviç 1927 yılında kişisel bir sergiyle birlikte Avrupa'ya seyahat izni elde etti. Varşova'da serginin bir bölümü, Berlin'de ise tamamı gösterildi. Maleviç 8-28 Mart arasında Varşova'da, 29 Mart-5 Haziran arasında da Berlin'de kaldı. Dessau Bauhaus'unu ziyaret etti, Gropius'la tanıştı ve kendi tanıklığına bakılırsa, Le Corbusier'yi de gördü. Okul yazları kapalı olduğundan Maleviç Dessau'da bir gün geçirdi."[19]

Bauhaus'un on birinci defterinin adı *Die Gegenstandslose Welt* olacaktır ve bu eser 1927 yılında Anton von Riesen'in tercümesiyle Münih'te çıkacaktır. Maleviç Almanya'da, bu el yazmasından başka "Grosse Berliner Kunstausstellung"ta sergilenen tablolar bırakmıştı. Uzun süre boyunca Maleviç'in eseri yalnızca bu eserlerle tanındı. Tanıklıklar, Maleviç'in Almanya dönüşünde kısa bir süre tutuklandığı yönünde uyuşmaktadır. 15 Mayıs 1935'te Leningrad'da kanserden ölür.

1928 ve 1934'te Maleviç resimle yeniden buluşur; bu dönemden geriye yüzden fazla tablo bırakır. 1919-1926

19) Malevitch, *Catalogue raisonné of the Berlin exhibition* (Ed. du Musée municipal d'Amsterdam, 1970), s. 13.

arasında kısmen terk ederek arşitektonlara, teorik ve felsefi metinlere yer açtığı bu şövale resmine geri dönüş sorunlu olur. İdeolojinin zorladığı düzene mi geri dönmektedir? Örtük anlamda polemik nitelik taşıyan bir nostalji midir? Ancak bu şövale resmini Maleviç asla gerçekten terk etmemiş de olabilir; bizce bu, figüre (bu yüzsüz yüzlere figür denebilirse) dönüşten daha fazlasıdır. Maleviç'in ölümü üzerine öğrencisi Suyetin süprematist tarzda boyanmış bir tabut yaptı. Cenaze Leningrad'da kaputu büyük bir siyah kareyle süslü bir kamyonda dolaştırıldı.

IV. – Mondrian

Bu üç sanatçıdan Mondrian, eseri başlangıçta tinsel bir boyutun damgasını en açık seçik taşıyanıdır. Bununla birlikte bu eser, metafizik temelinden en fazla uzaklaşmış olanıdır. Mondrian'ın eserinin teozofik kökeni sürekli rahatsız eder, reddedilir, biçimsel olarak vardığı noktaya denk olmadığı düşünülür. Mondrian'ın eserinin gücü, asla uzlaşmaya varmayan tutarlılık çizgisi, özlülüğü, doğruluğu ile teozofik doktrinin fluluğu arasındaki fiili mesafe büyüktür. Yine de, neredeyse hiç kitap bulundurmayan ve Michel Seuphor'un belirttiği gibi, atölyesinde bir kütüphane embriyonu bile bulunmayan Mondrian teozofik derlemelerin tamamını hep korudu. 1930 yılında olup biten bir olaya göre, Mondrian Seuphor'a bir teozofi kitabı ödünç vermişti (muhtemelen Schoenmaekers'in bir eseri), elinde bir başka nüsha daha olduğunu ileri sürerek Seuphor'un kitabı iade etmesini kabul etmedi. 1934 tarihli bir mek-

tupta, büyük inisiyelerden söz eder. New York'ta ölümü üzerine, elinde bulundurduğu ender metinler arasında, her ikisi de 1914'ten önce yayımlanmış olan Norveççe iki teozofi kitapçığı da bulunur. Resme teozofik bir içerik katma yönünde Mondrian'ın ilk teşebbüsünden sonra, gelecekteki eserlerinde bu etkiden geriye ne kalır (1911 yılındayız, Teozofi Cemiyeti'ne katılmasının üzerinden iki yıl geçmiştir ve *Evrim* triptiği yapılmıştır. Bu eserde, üç kanadın her birinin üzerinde, teozofinin istediği tinsel yükselişin üç halini simgeleyen değişkelere göre resmedilmiş bir kadın vücudu vardır)? O zamana dek yalnızca natürmortlar, çiçekler, manzaralar resmetmişti. Felsefi ideal sayesinde bu triptik resmi doğanın üstüne çıkartma iddiasındadır. Mondrian'ın varacağı soyutlama ile teozofinin ortaya koyduğu "büyük hakikat" arasında bir nedensellik kurmayı sağlayan bağları bulup çıkarmak güçtür.

Mondrian'ın eseri Kandinsky'nin eserinin tam zıttıdır. Gözlemlediği ve kaydettiği biçimleri anlamdan boşaltmaya devam edecek, boğuluncaya dek, nötr olana dek onları düşünmeyi ve görmeyi isteyecektir. Kandinsky'nin *Ben*'in eksiksiz gücünü yansıtmaya çalıştığı yerde, Mondrian bunu nötrleştirmeyi istemeye devam eder. Teozofinin ötesinde, hareket halindeki dünyanın karşısında derin bir kaygı vardır, yaşamın kavranılmaz boyutu karşısında bir korku, yeşili görünce bilinen sıkıntı vardır. Mondrian doğadan yavaş yavaş vazgeçecektir; ama bunu herhangi bir hayale sığınmak için değil, tam tersine, dünyayı oluşturan *Özne-Ben*'in gücünü çürütmek için yapacaktır; öznel biçimde ve her seferinde farklı görmeyi öğretmek için değil, biçim vermek için, duygumuzun bize teslim ettiği

haliyle dünyayı zorlamak, dünya karşısındaki bu duyguyu, bu kaygıyı ya da bu korkuyu –dünyanın yeniden yapımına bağlı bir biçim vererek– bastırmak amacıyla yapılmış bir sanat önermek için yapacaktır. Dünyayı yeniden inşa etmek; Norveççe *Niewe beelding* deyiminin söylediği şey budur. Almancaya *die neue Gestaltung* olarak tercüme edilen bu deyim Fransızcaya yanlış bir şekilde neo-plastisizm diye çevrilir ve algılamak, görmek, inşa etmek arasındaki mesafeyi belirtir. Mondrian'ın sanatının özetleniyor olduğu imge ya da şifrenin, bu şemanın, dik açı motifinin ilk belirdiği yer olduğu tartışmasızdır. Aslında, bu gerçekten yola çıkan bir soyutlama değildir (Mondrian'ı kübizme yanaştıran yorumcu buna inandırmak ister); keza, algılanan nesnenin biçimsel yapısını ortaya çıkarmaya çalışan sadeleştirme sürecine indirgenen bir soyutlama da söz konusu değildir. Tersine, Mondrian, dünyanın motiflerini (dünyada hareket halinde olanı) kendi şifresine, dikey/yatay diyalektiğine tabi kılar. Genellikle motiflerini bu şifreyle aynı yapıda olmalarına göre seçmiştir. Bu durum *Rıhtım ve Okyanus* dizisi için doğru olduğu gibi, *Fasatlar* dizisi için de doğrudur. Ama Mondrian, en yetkin isyancı öğe olan ağaçla da çatışır; doğa ağaçta direnir, ta ki bu açıdan, doğanın bozduğu bakışa mecbur kalana dek direnir. Mondrian'ın soyutlama öncesi temaları asla tesadüfi seçilmiş değildir: kule, deniz feneri, durgun deniz, kumsal, daha ileri dönemde yapı iskelesi kurulmuş fasat; Mondrian bu şifreye göre görür, soyutlama daha var olmadan buradadır. Kübistlerin Mondrian üzerindeki etkisi fazlasıyla tartışıldı, bizce bu abartılmıştır ve katalizörlükten başka bir rolleri yoktur. (Soyutlama konusunda kübizmin rolü-

ne fazla değer biçilmiştir; öyle ki Greenberg şunu yazar: "Kandinsky'nin 'soyut' resim uzamını ele alışında kübist dayanak yokluğu ancak 1920'den sonra tartışmasız bir şekilde tesadüfi olarak ortaya çıktı."[20])

Mondrian konusunda, kübist dil bile sistematik olarak karşıt kullanılmış olabilir. Burada birkaç örnek verelim: Kübizm konumsal yaşantılarla heterojen bilinç yaşantılarını tek bir uzamda uzlaştırmaya çalışır; Mondrian, tam tersine, her zaman daha fazla dayanak, istikrar arar, tek bir konumsal yaşantının zamandışılığının, kımıltısız bilincin yaşantısının peşindedir. Bakış açısı tekliği ile hareketsizlik bizzat kübizmin mantığına karşıttır. Ayrıca, söylediğimiz gibi, kübizm gerçeklikte aşırılık peşindedir, örneğin kolajda bir anlam aşırılığı arar: Bellek aracılığıyla nesnelere ilave bir öznel ve keyfi boyut vermek. Mondrian ise, tersine, karşılaştığı nesneleri anlamdan yoksun bırakmak ister. Kübizm eserin elle dokunmalı boyutu üzerinde çalışır, Mondrian ise elin çalışmasına dair her izi sonuna dek ortadan kaldırmaya çalışacaktır. Karşılaştırma ve karşıtlık sürdürülebilir, Mondrian kübizmle şöyle bir karşılaşmıştır. Marcelin Pleynet'in hatırlattığı gibi: "Yaşamının sonunda kaleme aldığı otobiyografik denemede Mondrian 'modernler hakkında pek bir şey bilmediği'ni ısrarla vurgular."

Bu noktadan itibaren Mondrian'ın eseri, ressamın resim kaydından temel öğeleri –fırça vuruşu, kalınlık, rengin kendisi– sildiği, bunları ortadan kaldırıp etkisizleştirdiği şipşak bir varyasyondur. Ta ki sonunda Mondrian'ın hep biliyor gözüktüğü şey ortaya çıkar: Resmin özü soyutlama-

20) Clement Greenberg, *Art et culture*, Editions Macula, 1988, s. 125.

dır. Teozofinin transit geçtiği semboller bile dünya nesnelerini anlamdan yoksun bırakmak isteyen bu mantık içinde güçlerini yitirecektir. Mondrian sembolik boyut karşısındaki bu mesafeyi, resminin başlangıç motiflerinden biri konusunda yorumladı: "Benzer bir değirmenin gerçekten çok güzel olduğu kanısındayım. Özellikle şu anki gibi bize çok yakın olduğunda, normal bir perspektif alanı içinde onu görecek ya da resmedecek mesafe eksik olduğunda bu böyledir. Görülen şeyi bu mesafeden verebilmek çok güçtür: Daha serbest bir ifade tarzına başvurmak gerekir. Ben, kimi zaman, vaktiyle, nesneleri çok kısa bir mesafeden resmetmeye çalıştım, bunun nedeni özellikle o zaman daha büyük gözükmeleridir. Bu değirmene geri dönersek, evet, kanatların haç biçimi beni özellikle cezbetti. Ama her şeyin temelinde dik açı konumunu gördüğümden, bu kanatlar benim için başka bir şeyden daha güzel değildir. Plastik açıdan ele alındıklarında elverişsiz bir yanları da vardır. Çünkü haçın düzenli biçimine özel bir fikri, daha ziyade edebi bir fikri kolaylıkla bağlarız. Bu nedenle neoplastisizm geleneksel haçın biçimini her zaman parçalar."[21]

Bir dünya nesnesinin bir diğeri üzerinde önceliği yoktur, dünya nesneleri arasında hiyerarşi de yoktur, öne çıkan şey dünyayı yaratan şifredir.

Anlamdan yoksun bırakma sembolik boyutun yitiminden geçer, teozofik teminat görünür bir şekilde –en azından eserde– parçalanır.

Mondrian tuvallerine rengi yeniden kattığında, bu, rengi özü olduğu sanılan şeye indirgemek olur (burada

21) M. Seuphor, *Mondrian*, Flammarion, 1956, s. 322.

Kandinsky'nin renk kullanımının tam zıddı bir yerdeyiz). Örneğin Mondrian kararlı bir şekilde yalnızca saf renkleri –kırmızı, mavi, sarı– renk-olmayanlarla (siyah, gri ve beyaz) karşıtlıkları içinde kullanacaktır ve çizgi ile rengi, elin izini gözün pek az fark ettiği, hatta fark etmemesi gereken homojen dörtgen alanlara ayırmaya dikkat edecektir. Goethe'nin *Farbenlehre*'sinde [Renkler Kitabı] ve Kandinsky'de olduğu gibi, kırmızı "gözün içine dalmalı"dır, *Augenblick*'in [an] en yetkin rengidir.

Mondrian'ın istediği şey kesinlikle tersidir: rengin cazibesinden kaçmak, onu plastik alanın içine kapatmak; kırmızının sıradan bir kırmızı olması, bir sabit olması, Goethe için resmin motoru olan kırmızının bozulup nötralize olmasıdır. Sanki bu kırmızı ben onu hissederken bir hiçtir; onu bozmak, kırmızıyı kırmızı olarak hisseden *Ben*'i geri çekmek gerekir. Niteliksiz bir kırmızı elde etmek gerekir. Her çizgi, her renk ancak bir *kompozisyon*'un (Kandinsky'nin de bu aynı kelimeyi kullandığını belirtmek gerekir) içine dahil olarak anlam taşıdığından, Mondrian'ın *trajik* olarak nitelediği ve ona göre bir öğenin bir diğeri üzerindeki tahakkümünden doğan anlamdan kopmak gerekir.

Eserin 1919'dan 1942'ye kadarki seyri, bu dengenin ve bu sessizliğin tarihidir ki ancak daha iyi bir denge ve sessizlik bulmak için tehlikeye atılmıştır.

Zamanın durduğu, her gürültünün kesintiye uğradığı seyir ve yaşam karşısındaki kaygı, Mondrian'ın eserinin vurgularıdır. Bu eserin, uzantıları içinde bir ütopya olarak nasıl düşünülebileceğini görmemiz gerekir. Hayatın da ölümün de olmadığı, çünkü zamansız ve tarihsiz olan Mondrian'ın soyutlama dünyası, sınırına, yalnızca bu sa-

yede var olabileceği sıfır derecesine indirgenmiş resmin anlam gücünün indirgenemezliğine bağlıdır.

Piet Mondrian 7 Mart 1872'de Amersfoort'ta doğdu. Başöğretmen olan baba sofu bir Calvincidir ve resim yapmaktadır. Piet Mondrian iki resim diploması alacaktır, böylelikle hem ilk hem de orta okulda ders verecektir. Mondrian'ın babasının başlangıçta sanat eğitimini sürdürmesine karşı çıkmasının nedeni, oğlu için geçici bir konumdan çekinmesidir, oysa bir okulda resim öğretmeni olmayı kabul ederse düzenli bir geliri olacaktır. 1892 yılında Mondrian akademiye yazılır, kayıt masraflarını sanatsever biri karşılar, sonra da kraliyet ailesinden bir burs alır. 1905'ten önce yaptığı ve bize dek ulaşmış eserlerin onda dokuzu peyzajdır. 1907'den itibaren Mondrian, çıraklık yılları boyunca aşılanmış olan resim yönteminden vazgeçmiş gözükmektedir ve toplum içinde nispeten rahat bir mevki elde etmiştir. 1909 yılındaki Saint-Lucas sergisi sırasında Mondrian bu altüst oluşa tanıklık eden bazı eserler sunar. Tanınmış bir ressam olan amcası Frits Mondriaan bu eserleri onaylamadığını şiddetle belirtir ve yeğeniyle kesinlikle alakası olmadığını eleştirmenlere ifade eder. Mondrian, soyadındaki bir A harfini çıkarmaya onu itmiş olan nedenleri daha sonra açıklamıştır: "Soyadımdan A'yı çıkardım çünkü amcamla aynı adı taşımamın ona rahatsızlık verdiği belliydi" (Mondrian'ın Bremmer'e 8 Nisan 1914 tarihli mektubu).

1908 onun Domburg'da ilk kaldığı yıl oldu. Orada Jan Toorop'la (1858-1928) ve birlikte çalıştığı sanatçı grubuyla tanıştı. Mondrian bölme tekniğiyle bazı denemeler yaptı ve eserlerinde sembolist konular görülmeye başladı. 1909 yılında Amsterdam'daki Stedelijk Museum'da, araların-

da *Kırmızı Bulut*'un da bulunduğu birkaç tablo sergiler. 25 Mayıs 1909'da Mondrian Hollanda Teozofi Cemiyeti üyesi olur, kaydına tanıklık eden belgeyi ömrü boyunca saklayacaktır. 1910'dan beri Paris sanat çevresiyle bağlantılı olan ressam ve sanat eleştirmeni Conrad Kickert 1911 yılında Mondrian'ı Paris'e yerleşmeye teşvik eder. Mondrian Mayıs 1912'den itibaren Départ Sokağı 26 numarada ikâmet etmeye başlar. Seuphor'un belirttiği gibi, 1912 yılında, soyadının yazılışını değiştirdiği dönemde, Paris'te büyük ressamlık yaşamı başlar. Bu kesin yargıya varılan dönemde Mondrian kırk yaşındadır. Bununla birlikte, Départ Sokağı 26 numaraya yerleşmesinin yaşamının temel güçlüğü olduğu doğrudur. Kübizm üzerine ilk denemeleri çok ünlü *Zencefil Çömlekli Ölü Doğa I ve II*'ye varır. Picasso'yla tanışmaya çalışmaz.

1914 yılında Mondrian babasının baş ucundayken savaş ilanı onu Hollanda'da yakalar ve ancak savaş bittiğinde Paris'e dönebilir. 1916 yılında La Haye'de Bart Van der Leck'le (1876-1958) tanışır, o da, bir sanat dergisi kurmayı tasarlayan Théo Van Doesburg'yu tanıtır. 1916 ve 1917'de yatay ve dikey küçük çizgilerden oluşan son tuvalleri yapar; denizin ve yapı iskelelerinin son kez geliştirilmesidir bunlar. 1917 bir dönüm noktasıdır, beyaz zemin üzerine saf renkte dörtgenlerle ilk kompozisyonlarını resmeder, üçüncü boyut kesin olarak ortadan kaldırılmıştır, eser kendi içine yerleşmiştir. Mondrian bunu J.-J. Sweeney'le bir söyleşisinde açıklar: "Kübizmin niyeti, en azından başlangıçta, hacmi ifade etmekti. Böylece üç boyutlu uzam, yani doğal uzam korunmuştu. Kübizm temelde doğalcı bir ifade tarzı olarak kalır. Kübistlerin hacimleri uzay içinde temsil etme yönün-

deki bu iradesi, söz konusu uzamın indirgenmesi gerektiği inancı üzerinde temellenen benim soyutlama anlayışıma zıttır. Böylece, hacmin yıkımına varmak için düzlemleri kullanmaya yöneldim."[22] 1918 yılında Mondrian *De Stijl* dergisinin ikinci sayısında yayımlanan bildirgeye imza atar. Denemeler ve teorik yazılar yazmaya devam edecektir. 1919 yılında Paris'e geri dönüşünde Orléans Kapısı yakınındaki Coulmiers Sokağı'na yerleşir. 1921 yılında yeniden Départ Sokağı 26 numaraya dönecektir ve burada bir atölye kiralar, 1936 yılına dek orada kalacaktır. 1924 yılında, Mondrian'ın son yazısı *De Stijl*'in 6-7 numarasında yayımlanır ve ressam Van Doesburg'la anlaşmazlığa düşerek dergiye katılımına son verir. 1925 yılında *Bauhaus* Mondrian'ın 1920'de yazdığı bir metni ve diğer yazılarını Almanca tercümesiyle *Die neue Gestaltung* adı altında yayımlar. 1926 yılında ilk renksiz eşkenar dörtgen biçimli tuvalini resmeder: *Beyaz ve Siyah Kompozisyon*. 1938 yılında savaşın eli kulağında olması onu Londra'ya gitmeye teşvik eder. 1940 yılında, Londra'nın bombardımanının ardından, Harry Hortzman'ın davetini kabul eder ve eylül ayı sonunda New York'a doğru yola çıkar.

Tarihin dışlaması, güncellikten korku, Mondrian'ın yaşamını belirler, atölye giderek onu dünyadan koruyan bir yer olma özelliği kazanır.

1941 yılında *New York City Kompozisyonu*'na başlar ve bunu 1942 yılında tamamlar. Siyah çizgi kompozisyonlarından yok olur ve yerini kırmızı, mavi ve sarı çizgilere bırakır. 1942 yılında *Broadway boogie-woogie*'ye başlar, çiz-

22) *The Museum of Modern Art Bulletin*, 1948.

giler artık ritmik sekanslardan, kırmızı, sarı ve gri kısımlardan oluşmaktadır, siyaha yer yoktur. 1943 yılında *Victory boogy-woogy*'ye başlar ve 1 Şubat 1944'te zatürreden ölür.

New York'ta, yetmiş yaşını geride bırakmış olan ve dans etmeyi hep seven Mondrian'ın boogie-woogie denen bu yeni dansı özellikle sevdiğini Seuphor anlatır: "Ressamın karısı Bayan Stuart Davis, kabarelerde Mondrian'ı defalarca kavalyesi olarak dansa kaldırmıştı. 'Çok güzel dans ediyordu,' demişti bana, 'ama benim için fazla ustalıklı adımlar atıyordu.'"

1930 yılında Mondrian şunu yazmıştı: "Bu trajedinin karşıtlığı – sonsuz bir ıstırap duygusu, biz buna şafak vakti maruz kalıyoruz: Her sanatçının hissettiği ve resimde, peyzajcı ressamın ifade ettiği duygu. Şafakta gece hâlâ egemendir. Ölgün ışık geceyi yenmeye çalışır. Gece-gündüz, aydınlık-karanlık dengesizliğinin baskısı hissedilir. Dengeye duyulan özlemdir bu. Umut-umutsuzluk. Kesinlik yokluğu. Günün tamama ermesini beklemektir bu: Aydınlığın ve gölgenin dengeli birliği. Gece: geçmiş. Gün ortası: gelecek – insan ve doğa birleşmiş. Şimdiki zaman: şafak, gecenin sonu. Şafak: evrim."[23]

V. – Aynı tarihlerde başka sanatçılar

Kandinsky, Maleviç ve Mondrian'ın eserlerinin doğumuna egemen olan metafizik dayanak, soyutlamaya

23) *L'atelier de Mondrian. Recherches et dessins*, Editions Macula, 1982, s. 115.

bağlı bir fenomen olsa bile, dönemin bir fenomeni olarak önem taşır. 1986-1987 arasında Los Angeles'ta açılan sergi –*The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1895 (Sanatta Tinsellik: Soyut Resim, 1890-1985)*– buna büyük oranda kanıttır. Bu sergi soyutlamayı tinsel, mistik ve okült ilgi ve etkilere doğrudan doğruya bağlı olarak tanımlıyor ve Ranson'un atölyesinin (1864-1909) etkisini vurguluyordu; Nebiler hareketi içindeki Paul Sérius, yüzyıl sonu ezoterizminin en ilginç örneğiydi. Bu yüzyıl sonu ezoterizminin üzerine eklenen mistik literatür ise kimi okült hareket ya da cemiyetlerin doğmasına yol açacaktır ve bunların etkisi çok sayıda sanatçıda görülecektir. Örneğin Kandinsky, Maleviç ve Mondrian'ın ardından, Frantisek Kupka örneği bu sanatçılardan olup mistisizmden ve okültizmden çok erken dönemde etkilenmiş biridir. Robert P. Welsh'e göre, Kupka'nın resmi, sembolik olanı neredeyse illüstrasyon tarzında ifade eden bir soyutlamadır. Ayrıca Robert P. Welsh, Birinci Dünya Savaşı öncesi tabloların yatay düzlemlerden yoksun olduklarını da belirterek bu durumu teozofik bir semboliğe açıkça bağlar. Kupka, mistik deneyimlerinden birini anlatırken şunu yazıyordu: "Sanki yeryüzünü dışarıdan gözlüyordum. Kocaman bir boş uzaydaydım ve gezegenlerin yavaşça döndüklerini görüyordum."[24]

Frantisek Kupka 1871'de doğar. 1887'de Prag'a yerleşir, burada tinselcilikle tanışır, Prag Akademisi'nde resim

24) Akt. M. Tuchman, *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, New York, Abbeville Press, 1986, s. 36.

dersleri alır ve Alman felsefesiyle ilgilenir. 1892 yılında Avusturyalı ve Alman teozoflarla tanışır, medyum olur. 1896 yılında Paris'e yerleşir ve 1957'deki ölümüne dek burada kalır. Gizli kalması istenen bir yere gizli bir cemiyet tarafından gömülür.

Mistisizm ve tinselcilik dalgası yalnızca Avrupalıları ilgilendiren bir şey olmakla kalmaz. Soyut dışavurumculardan önce gelen ve onları etkileyen Amerikalı ressamlar kuşağı da Avrupa'ya yolculuk yapar, Kandinsky ya da Kupka gibi sanatçılarla karşılaşır, Bœhme, Bergson ve Kandinsky okurlar. Ayrıca Marsden Hartley'le (1877-1943) tanışırlar, bir başka ressamdan, Albert Pinkham Ryder'den (1847-1917) etkilenirler, ama aynı zamanda Georgia O'Keefe (1887-1986) ve Arthur Dove'yle (1880-1946) de tanışırlar. Dove, Teozofi Cemiyeti'ne katılacak ama asla üyesi olmayacaktır. Hepsi de mistik edebiyattan ve Doğu dinlerinden etkilenmiştir. Ama *Sanatta Tinsellik*, daha yayımlandığı andan itibaren bir referans noktası olarak okunur. Özellikle de Hartley için bu böyledir: "İlk atılımlarım Kandinsky'nin *Sanatta Tinsellik* kitabından çıkan farklı önerilerin sonucu oldu. Doğal olarak onun teorilerinin neler olduğunu ben söyleyemem, ama yalnızca kitabın adı bile bende heyecan yarattı ve buradan yola çıktım."[25]

İsveçli sanatçı Hilma af Klint örneği gerçekten de Maurice Tuchman için sanatsal hareketlerin tanınmasının soyutlamaya varmak için gerekli olmadığı olgusunu doğru-

25) Akt. J. Freeman, *a.g.e.*, s. 401.

lar.[26] Hilma af Klint'in ilk soyut resmi *No 1* 1906 tarihlidir. Resim tarzında değil, ispiritizmacı deneyimler boyunca geliştirdiği soyutlayıcı süreç. Hilma af Klint İsveç'te 26 Ekim 1862'de doğar. Portre resmi öğrenimine çok erken başlar ve 1882'de Stockholm Kraliyet Akademisi'ne katılır. Profesyonel portreci ve peyzajcı olur. Bu faaliyete paralel olarak ispiritizmayla ciddi olarak ilgilenir ve 1890 yılında bir ispiritizma grubu kurar. "Rehberler" yardımıyla grup otomatik çizime yönelir. Profesyonel faaliyeti yerini ispiritizmacı çalışmasına bırakır; bu da onun Blavatsky'den ve Rudolf Steiner'den etkilenerek sanatta tinsel soyutlamayı keşfetmesini sağlar. 1944 yılında, İsveç'i hiç terk etmeden, ölür. Yetenekleri ve bu türden deneyimleri onu, sanatta tinselliğin keşfini bilinçli bir sürecin parçası olarak gören Kandinsky'nin bir tür antitezi haline getirir.

Daha tanınmış ve daha etkili bir diğer ressam ise, sanatsal faaliyetine paralel olarak önemli bir tinsel faaliyet içinde de bulunan Johannnes Itten'dir. 1919'dan itibaren Walter Grropius'un davetlisi olarak Bauhaus'ta ders verir ve öğrencilerine, çalışmadan önce meditasyon yapmanın zorunluluğu konusunda ısrar eder. Görünümü –usturaya vurulmuş kafa, keşiş cüppesi– ve pedagojik yöntemlerinin yoğunluğu öğrencileri ya cezbediyor ya da öfkelendiriyordu. 1888'de İsviçre'de doğan Johannes Itten 1916 yılında Viyana'ya yerleşir ve orada 1914'ten beri teozof olan Alma

26) Bu tek karşı-örnek bir teori bütünü oluşturmaya yeterli olmaz. Bir Alfred Barr'ın sanat tarihi bakış açısı karşısında kökten polemik olan Tuchman'ın tutumunun onu bu sanatçının önemini abartmaya yönelttiği aşikârdır.

Mahler'le karşılaşır. Ders verdiği Bauhaus'tan 1922'de ayrılır. 1967'de ölür.

Bu soyutlama döneminde çok sayıda sanatçıda böyle bir tinsel arka plan bulunur. Keza on yıl sonraki dönemde de bu görülür. Bunların en önemlilerinden birkaçı Polonya'da Strzeminski (1893-1952), Jean Arp (1886-1966) ve Freundlich'tir.

II. Bölüm

SOYUTLAMA *ARAÇ* DÜŞÜNCESİNİ ÖN PLANA ÇIKARTIR

Kandinsky, Maleviç ve Mondrian ressamdır, hatta ressam-filozof denebilir. Yirminci yüzyıl sanatı ve özellikle soyutlama, aceleci bir tarzda sanatın sonuna bağlanır. Daha doğrusu, *araç* sorusunu sormak gerekir: Maleviç'in, Mondrian ve Kandinsky'nin soyutlaması şövale tablosunun desenini hangi ölçü içerisinde tamamlamaktadır? Onu reddetmeden, içeriden hangi ölçülerde tamamlamaktadır? Bu, bizce, soyutlamanın içindeki birinci bölünmedir; içsel deneyim olarak sonuna dek yaşanan bir soyutlamayı bölen ayrım budur, kendi *aracını* –tablo– yok edene dek böler. Sözünü edeceğimiz bir diğer bölünme de, Rodçenko ya da Tatlin gibi sanatçılara özgüdür ve yapımcılık ya da *De Stijl* gibi hareketlerde somutlaşır ve artık zaman aşımına uğramış, uygunsuz, sanatın bu yeni tanımına denk düşmez olarak kabul edilen şövale tablosundan vazgeçerek sanata bir başka işlev atfeder.

I. – Tablo sorunu

1948'de yayımlanan *Şövale Tablosunun Krizi* adlı bir yazıda Clement Greenberg şunu yazıyordu: "Şövale tablosu, duvara asılan hareketsiz tablo, Batı uygarlığına özgü ve tamamen kendine mahsus bir üründür; hiçbir yerde gerçek karşılığı yoktur. Toplumsal işlevinin özellikle duvara asılmak olması, biçimini de belirler (...). Asılı olduğu duvarda kübik bir oyuk yanılsaması yaratır, bu oyuğu birimler halinde oluşturur ve üçboyutlu görünümler düzenler. Ama dekoratif bir motif arayan sanatçı bu oyuğu düzleştirdiğinde, rengi düzlüğün ve cepheden olmanın verilerine göre düzenlediğinde, şövale tablonun özü –bunu tablonun niteliğiyle karıştırmamak gerekir– tehlikeye düşebilir." Üçüncü boyutun ortadan kaldırılması, Greenberg'e göre, şövale tablosunun tartışma konusu edilmesiyle bağlantılıdır. Ona göre, Mondrian en düz şövale tablolara resim yaptığından, şövale tabloya indirdiği darbenin radikalliği görülebilir. Greenberg'in sezgisinde, (tablonun düzlüğünü ve cepheselliğini onayladığı için, üçüncü boyutu kökten dışlayan) soyutlamayı şövale resminin sonu olarak gören zımni bir veri vardır.

Bununla birlikte Kandinsky, Maleviç ve Mondrian tabloyu bir kozmogoninin ayrıcalıklı yeri olarak görmeye; bu dünyayı sınırlandırma, "çerçeve içine alma" zorunluluğu ile bu zorunluluğun gerektirdiği sürecin içindeki biçimsel evrimin birbirine karşı durduğu bir dünya yaratma yeri olarak görmeye devam edeceklerdir.

Kandinsky, Maleviç ve Mondrian'ın çabaları tabloyu mümkün olduğunca keşfe yöneliktir; onu başlangıçtaki

düzlüğüne teslim edecektir ama tablonun dışına çıkmayacaklardır.

1. Kandinsky. – Kandinsky'nin şövale tablosuna bağlılığı, teorisinde ve özellikle de *Nokta. Çizgi. Düzlem*'inde tuhaf bir şekilde gayet aşikârdır.

Başlangıçtaki beyaz, "bakire" tuval, eserin meydana gelmesi gereken bu çatışmanın yeridir: "Önce buradadır, saf ve erdemli, bakışları berrak, göksel sevinçli bir bakire gibi, bu saf tuval bir tablo kadar *güzeldir* (...). Her eser, teknik açıdan, tıpkı kozmosun doğduğu gibi doğar..."[1]

Kandinsky'nin teorisi, buradan yola çıkarak, bir elementler teorisi olarak gelişecektir. Temel öğeleri bir yandan renk ve dar anlamda biçimlerdir; diğer yandan grafik biçimler, yani nokta, çizgi, düzlem: Düzlem ve özellikle destek malzemesini de eklemek gereken ilk düzlem. Bu soruşturma bizi şeyin özüne götürür, Kandinsky'ye göre resimsel elementin özü soyut içeriğin ta kendisi olur. Kandinsky, kanıtlamasının temellerini daha sağlam atabilmek için, ille de resimsel olması gerekmeyen bir elementi çıkış noktası olarak alır: Alfabenin harfi. Harf öncelikle belli bir sesi belirten işarettir – bir sesbirimdir. Herhangi bir düzenli işaret kümesi bir sözcük oluşturur, bunun da sessel bir dengi vardır. Hipotez, başlangıçta, sözcüğün kesin olarak fenomenolojik anlamındaki *époché* ["paranteze alma", kuşku duyma] mantığı içinde, harfin dilsel erekliliğini erteler; harf resimsel biçimine indirgenir. O zaman bu harfin huzurunda meydana gelen ve işlevinden yoksun bırakılan

1) W. Kandinsky, *Regards sur le passé*, *a.g.e.*, s. 115.

olay, seyircinin sıradan harf karşısında hissettiğinden farklı bir duygu hissetmesini gerektirir.

Dilsel işaret karşısında hissedilen egemen havaya yol açan değişim, kendi olarak fark edilen bu işaretin biçimi karşısında boyun eğer. Bu deneyimi biz bilmediğimiz bir alfabenin harfleri karşısında yaşarız (Kandinsky'nin dünyasının pek sevdiği hiyeroglif sözcük bu şekilde ereklendirilmiş daha ağır bir anlamın ağırlığı altındadır). Böylece, Kandinsky için her element ikilidir, hem dış hem iç, hem görünüm hem görünmedir (görünümü oluşturan, yönelimselliğin pek önem vermediği bir görünme).

Yerleşen sistemde, *dışsal olarak* her biçim bir elementtir, *içsel olarak* ise artık bu biçim değil, elementi oluşturan gerilimdir. Bu gerilim, görünümden yola çıkarak beliren şeyin belirmesini sağlayan şeydir. Daha önce söz ettiğimiz, yan duran tablo epizodu nasıl akla gelmez?

Kandinsky'ye göre dışsallık dünyanın nesnel gerçekliği olacaktır, nesnelerin evrenini sıradan bir algı durumunda tanımlayan anlamlar kümesi olacaktır (dilsel algı çerçevesinde, anlamsal hedeflerinin yönettiği harfler ve sözcükler).

Kandinsky'nin mantığında "tinsel"in, genel olarak kabul gören bu görünürün görünmeziyle ilgili olduğu, böyle bir dışsallığın içi için geçerli olduğu anlaşılmış olacaktır. Dolayısıyla Kandinsky'ye göre her element ikilidir ve zaten insanları ideolojik olarak, estetik olarak, politik olarak bölecek olan şey bu ikili karakterdir.

"Bu niteliğin kabulü ya da reddi yalnızca çağdaş sanatçıları iki karşıt kategoriye bölmekle kalmaz, aynı zamanda çağımızın bütün insanlarını da böler. Maddi kavramların

dışında maddi olmayanı ya da tinseli kabul edenler ile maddi olmayan hiçbir şey kabul etmeyenler."[2]

Bu dış/iç diyalektiğinde, Kandinsky'nin soyutlamasına özgü hareket anlaşılabilir; bu hareket resimselliğin örtüsünün kaldırılmasıyla çakışır.

Bu ilk örnekten yola çıkarsak, ikiliyle bu ilişki sistematik olarak etkili olacaktır ve Kandinsky örnekleri çoğaltacak, anlam alanlarını daraltacak, harften noktaya doğru gidecektir. Bu örtüyü kaldırma iradesi içinde, nesneyi ve bunu oluşturan nesnel anlamları ortadan kaldırma iradesinin yönettiği hareket (*Nokta. Çizgi. Düzlem*, s. 61): "Birinci durumda, figüratif sanatta, 'kendinde' elementin tınısı örtülü ve bastırılmıştır. Soyut sanatta tını doludur ve örtüsü kaldırılmıştır."

Bu anamorfoz boyutu, biçime yükselme ve "görü" boyutu, *Sanatta Tinsellik Üzerine*'de ortaya çıkmıştı (s. 157): "Gayriihtiyari durursunuz, sanki bir görüyle, bir başka düzleme ait varoluş düzlemiyle aniden karşılaşmış gibi olursunuz." Bu düzlem, yansıyan görüntünün yansıdığı ekran ile Kandinsky'nin tanımlayacağı gelecekteki gerçekliği –ilk düzlem– anlamsal olarak çakıştırır. Bunu yapmak için, Kandinsky, birinci dönemin lirik ya da sismografik dinamizminden dengelerin oluşturduğu kompozisyonlara geçişe tarihlenen metin olan *Nokta. Çizgi. Plan*'da düzlem nosyonunu daha iyi "çerçevelemek" için resimsel sözlükçenin en basit elementlerinin dökümünü yapar. Örneğin tabandaki en küçük biçim: nokta, mutlak özlülük, "sessizlik ile

2) W. Kandinsky, *Point. Ligne. Plan*, çev.: Suzanne ve Jean Leppien, Denoël/Gonthier, 1970, s. 41.

sözün nihai birliği." Aynı düşünce kıvrımı, Kandinsky'ye, yan duran tablodan noktaya doğru giden harfe rehberlik eder. Nokta, dışsal işaret olarak yazıya özgü işlevi içinde kavranmıştır, yazı ona "resimselliğini" kaybettirir. Kandinsky noktanın özündeki örtüyü kaldırmayı, ilk rezonansını ona geri vermeyi, mevcudiyet yükünü iade etmeyi hedefler. Burada da noktayı alışıldık pratik bağlamından çekip çıkarmak, cümle içinde üstlendiği işlevden "çıkarmak" uygun düşer. Nokta, bu şekilde tek başına bırakıldığında, *Ben*'in istiflendiği temel terimdir, *épochè*'nin ilk merciidir: "Hangi istikamette olursa olsun, ne yatay ne dikey, hiçbir hareket eğilimi yok. Ne ilerliyor ne geriliyor."[3]

Çizgi noktanın gerilimi olacaktır. Noktanın üzerinde etkili olan yeni gücün dayattığı istikamette –bu güç değişmediği sürece bu istikamet aynı kalır– itilen nokta, çizgidir. Çizgi, Kandinsky'de, öncelikle harekettir, Mondrian'da ise, tersine, hareketsizliğin özü olacaktır.

Çizginin hareketi Kandinsky'nin sisteminde daha keskin bir güç analizine imkân tanır. Bu güç nosyonu Kandinsky'nin, yalnızca *mimesis*'le ilişkide değil, çizgi olan şeyin dışındaki her ilişkide çizgiyi geri almasını sağlar. Çizgi, bir duygulanım (özduygulanım) ile bir biçimin ortak-varlığıdır. Başka deyişle, çizginin artık bir şeyin çizgisi olması söz konusu değildir, çizgi çizgi olarak vardır.

Çizgisel bir biçimin olası varyasyonlardan biri onun kalınlığıdır. Bu, Kandinsky'nin nokta konusunda daha önce karşılaştığı sınır sorununa götürür yeniden. Çizginin kalınlığı ona bir yüzey görünümü verir, kuşkusuz ki çok küçük

3) W. Kandinsky, *Point. Ligne. Plan*, *a.g.e.*, s. 40.

bir yüzeydir bu; oysa uzunlamasına ele alındığında kendine özgü dinamizmiyle bir çizgi olmaya devam eder. Böylece iki uyum/titreşimlilik –çizgininki ile düzleminki– üst üste biner. Bundan böyle, bu titreşimlilikler arasında oluşan ilişkiler *kompozisyon* ilişkileri olur ki Kandinsky bunları soyut resmin temel sorunu olarak kabul edecektir. Düzlem, bunun koşuludur. Kandinsky, her çizgi tarafından bir uzam parçasının sınırlandırılması, ardından da çizgisel bir biçimin kalınlaştırılması yoluyla vs. düzlemin temellerini saptırır. Ardından, üç tür temel çizgiyi –yatay, dikey ve yanal– birbirinden ayıran Kandinsky ilk düzlemi tanımlayacaktır.

Yataya ve dikeye başvurunun, esasen sınırlılığı yoluyla Kandinsky'nin kozmogonisini tanımladığını belirtmek gerekir. Mondrian'a göre yatay ve dikey bu kozmogoninin terimleriyken, tablonun onlara verdiği sınırları sürekli aşıp saptırırlarken, Kandinsky'ye göre –göreceğimiz gibi– yatay ve dikey, ilk düzlemi temellendiren şeyler olarak çakışırlar, bunlar tabloda birlikte-mevcutturlar; Mondrian'a göre bunlar tabloyu tehlikeye atan terimlerdir, uzam tanımını söz konusu tablonun dışına taşırlar.

Kandinsky'ye göre yatay, varoluşun temel bir boyutuna denk düşer; insanın üzerinde durduğu zemindir bu, "her yönde sürebilen soğuk bir dayanak temeli (...) Soğuk hareketlerin sonsuz olasılığının en özlü biçimi; insana hiçbir dayanak noktası sunmayan dikeylik ise, bunun karşıtı olarak, sıcak hareketlerin sonsuzluğunun en özlü biçimidir".[4] (Kandinsky'ye özgü tanımsal sembolik arka planı Mondrian'ınkiyle karşılaştırmak ilginçtir).

4) W. Kandinsky, *Point. Ligne. Plan*, *a.g.e.*, s. 67.

İkisinin karışımı olan yan çizgiden geçen Kandinsky ilk düzlemi bir daire ya da üçgen olarak değil, yatay ile dikeyin birliğinden doğmuş bu üçgen olarak tanımladı. Kandinsky'nin, tuvalin ontik [varlıksal] uzamıyla gayet aşikâr bir benzeşim içinde ilk düzlemi teorik olarak resmin koşulu görerek üretmesi şaşırtıcıdır; sanki şövale tablosuna, onu iktidarından etmek için komplo kuran bir dönemin bağrında teorik meşruluğunu vermiş gibidir.

İlk düzlemin suskun yaşamı, tuvalin bakirliğiyle çakışmıyor mu? Bunun ötesinde, herhangi bir özel konuya herhangi bir format verme tercihini açıklayan şey, ilk düzlemin soyut içeriğidir. Dolayısıyla, ilk düzlemin biçimsel anlamını formata uydurmak değil, ilk düzlem yoluyla formatın belirlenmesi söz konusudur. İlk düzlem, formata öncülük eden ve öncülük ederken onu onaylayan görünmezdir.

Ampirik olarak, yan duran tuvalin başlatıcı "görü"sünün, ilk düzlemin başkalaşımından kaynaklandığı saptanabilir. İlk düzlemin bu tanımı, bir kozmogoninin *topos*'u olarak şövale tablosunu sağlamlaştırırken, resmin eidetiğine yol açar, bizzat resmin özünün soyut olmasını önerir. İlk düzlem tuvalin düzlemselliğini "ortaya koyar"; üçüncü boyutu reddederken tablonun dünyaya açık bu pencere olmasını reddeder. Dahası, ilk düzlem, iç/dış diyalektiğini üstlenir ve onun içsel asıl yapısı olur, herhangi bir öğenin genel havasını uzamı içindeki konumuna göre dışsal yapı olarak değiştirir, herhangi bir öğenin bu sınırlamanın yukarısında, sağında ya da solunda yer almasının pek önemi yoktur. Böylece, dışsal boyutun mevcut haliyle şövale tablosu olduğu, içsel boyutun ise ilk düzlemin mantığına

tabi olan tablo olduğu söylenebilir. Esasen, ilk düzlem tablonun rehinidir, sonra da, sistematik olarak, tablo ilk düzlemin rehini olur; ilk düzlem de onun koşulu olmuştur. Kandinsky bu mantığın dışına asla çıkmayacaktır, Kandinsky'nin kafasına musallat olmuş anıtsal sanat yönelimini, Mussorgsky'nin 1928 tarihli *Bir Sergiden Tablolar*'ı için ilk eskizlerin ya da 1922 yılında Juryfreirie sergisi için pano maketinin tanıklık ettiği gibi bu mantığın duvar kompozisyonu uzamına aktarılmasından başka bir şey olarak okumak yanlış anlama olur.

2. **Maleviç.** – Maleviç'in süprematizminin yapımcılığa meydan okuyuşunu, sanatın bir boyutundan feragat etmenin reddi olarak, onu uygulamalı sanatlara ya da ideolojinin belirlediği bütün sanat biçimlerine bağlamanın reddi olarak okumak belki de indirgemecilik olur. Maleviç'in Arşitekton'larının, tıpkı teorik yazıları gibi, siyah dörtgenin temsil ettiği bu ikon *analogonu* gibi resmin geri dönüşsüz bir noktasından kaynaklandığını gördük.

1918-1925 arasında süprematizm denen uygulamalı bir sanat biçiminin varlığı sorunu saptırır yalnızca. Maleviç'in 1923 yılında fincanlar ve çaydanlıklar çizmiş ve tasarlamış olması ve bunların, Maleviç'le ilgili monografilerde siyah dörtgenle ya da son yıllarındaki yüzsüz yüzlerle resim olarak aynı düzeyde sunulması bir şey değiştirmez. Mantığını kendi inkârının ötesine itmeyi engelleyen aporia, tablonun içinde yazılıdır. Bu aporia'nın bilincinde ve ideoloji ile politikanın baskısına tabi olarak, gerçek bir inanç olmadan bu aporia'yı uygulamalı sanatlara döndüren kesinti ve de bu aynı şövale tablosuna geri dönüş, ama bu kez

düzene olmasa da en azından figüre geri dönüşle –tabii sözünü ettiğimiz 30'lu yılların bu yüzsüz yüzlerine figür diyebilirsek– eşanlamlı olan bu geri dönüş, bu kesinti ve bu geri dönüş, bu gerçeği dile getirmektedirler. 1927'den sonra şövale tablosuna geri dönüş yeterince belirgindir ve Maleviç'in az sayıdaki uygulamalı sanat projeleri bir parantez olarak kabul edilemez. Yapımcıların karşısına durup dinlenmeden çıkarttığı zemin ayrımı da bu durumu destekler. 1927'den sonra, şövale tablosunun feragat edilen bir biçim, nostaljik ve umutsuz bir tespit ya da tersine, siyah dörtgenin süprematizminin, geri dönüşü olmasın diye çok uzağa götürdüğü bir arayışın devamı olması pek önemli değildir. Maleviç şövale tablosundan esasen ayrılmayacaktır. Siyah dörtgenler (1920 tarihli *Siyah Kare*, 1929 tarihli *Siyah Kare*) ile 1930 tarihli desen olan *Haçla İşaretlenmiş Siyah Baş* arasında çok büyük bir benzeşim, sorgulanmayı gerektirecek kadar derin bir benzerlik vardır. Düzene geri dönüşün ötesinde –böyle yorumlanabilse bile– şövale tablosuna geri dönüş, Maleviç için, yapımcıların istedikleri sanatın tasfiyesine direnilen metafizik yer olarak kalır.

3. Mondrian. – Mondrian, üç ressamın içinde, şövale tablosu sorununu en belirgin karmaşıklığına eriştirendir. En yetkin deneysel kapalı yer olan atölye, en azından tarihi dışlayarak, tablonun sürekli sorun edildiği *topos*'tur. Atölye, bir eserin, tablonun ötesinde, kendinde deneyimlenmesidir, ama tabloyu basit bir oluşturucu öğe olmanın ötesinde, sorunsal merkezi olarak korur. Şövale tablosunun aşılması diye bir şey varsa, ki bir tür *Aufhebung*'un ku-

sursuz betimidir bu, Mondrian'ın atölyesinde aşılmış olanı içselleşmiş haliyle koruyan aşmadır. Sanki Mondrian'ın tablodan sınır dışı ettiği üçüncü boyut atölyede yankı buluyor gibidir. İsteyerek ya da değil, Mondrian'ın atölyesi, Départ Sokağı 26 numaraya taşındıktan sonra, eser işlevindedir, orada bulunan eserler kadar "yapılmış", "inşa edilmiş" eser, eserlerin bağlı olduğu değişken öğelere bağlı eser.

Atölyeye bu eser statüsünü vermek gerekir, çünkü eser olan atölye her seferinde koşullu özgürdür. Eserlerin dengelendiği duvarın yapısıyla koşullanmıştır ya da raptiyelenmiş renkli dikdörtgen veya karelerin, bu dengeye yardım ederek sıra değiştirdiği duvar yapısıyla koşullanmıştır; aynı denge yasalarına tabi eser olarak tablonun kendisiyle koşullanmıştır (bir rengin aşırı bolluğunu tablonun içinde etkisizleştirmek gerekir); nihayet, nihai niyeti neo-plastisist dengede "eser vermek" olan ve atölyeyi de bunun en yetkin yeri olarak gören kompozisyonun her bir öğesi tarafından koşullanır.

Bununla birlikte, çok sayıda tanıklığın doğruladığı üzere, bu atölyenin ortasında bir şövale durmaktadır; şövale resminin sonu olmak isteyen bu eserin nihai suç kanıtıdır bu. Şaşırmayalım, bu şövale falanca eseri izole eden bir öğedir, yoksa eserin üretimine imkân tanıyan değil. O (şövale), bütün gelenek boyunca, resim yapan öznenin ötekisi, uzantısı, aleti, *esere* indirgenmesi olmuşken, harfiyen ve fenomenolojik olarak, eserin "indirgenme" (etkisizleştirilme) yeridir.

Mondrian'ın şövalenin üzerinde gösterdiği, sunduğu tablo, orada yapılmamıştır (bu noktada da tanıklar uyuş-

maktadır: Mondrian bir masanın üzerinde çalışıyordu, "düz olarak", asla cepheden değil, tablo konumsal yaşantı değişiminin belirgin yeridir). Çok sayıda fotoğrafta atölyenin ortasındaki bu şövale belirtilmektedir. Şövale, eşkenar dörtgen biçimli, ucu kare şeklinde bir tabloyu sunarken göstermektedir; ama tablo bu şövale üzerinde yapılmamıştır.

1920 yılında Mondrian'ı ziyaret eden bir Hollanda gazetesi muhabiri şu gayet yerinde soruyu sorar: "Ressam, kendi başına bunca açık gözüken eserini bir şeyin içine yerleştirmeyi, çerçevelemeyi, sınırlandırmayı nasıl düşünüyor? Çünkü şövale resmine son vermemiş miydi? Mondrian bu soruya cevap vermek zorunda değildir: Atölye onun yerine konuşur. Orantıları gayet hoş bu odanın duvarları gerçekten de boş tuvallerle ya da temel renklere boyanmış tuvallerle bölünmüş; böylelikle, her duvar, başlı başına, defalarca büyütülmüş geometrik bir tablo oluşturur. Mondrian'ın hedefinin monoton yüzeyleri canlandırarak mimarinin tamamlayıcısı olmak olduğu belli (...) Devasa bir duvarı küçük dörtgenlerden oluşan bir dekorla parçalamak üzülecek bir durum değil mi? Hayır, çünkü kapı ve pencerelerin açıklığını da kompozisyonuna mümkün olduğunca dahil edecektir."

Gördüğümüz gibi, 1921-1936 arasında Mondrian Départ Sokağı 26 numarada yaşadı. Atölyenin yapısı ikiye bölünmüş ve bir ara bölmeyle ayrılmıştı. Kısıtlı bir bölüm günlük yaşam işleri için, diğeri eser için.

De Stijl dergisinde 1919-1920 arasında yayımlanan *Doğal Gerçeklik ve Soyut Gerçeklik* başlıklı üçlü söyleşideki mizansende Y (bir resim meraklısı), X (doğalcı bir ressam)

ve Z (gerçekçi soyut ressam ya da neo-plastisizm yandaşı) konuşurlar. Y'nin sorduğu "Karşısında çalıştığınız duvara da benzer şeyler yapılmış olsaydı, renkler sizi rahatsız etmez miydi?" sorusuna Mondrian Z'ye şu cevabı verdirir: "Şövale, atölyede öne alınmış büyük dolabın tam önüne yerleştirilmiş. Dolabın, burada, nötr bir renkle, örneğin gri olarak boyanması gerek, sorun böyle çözülür. Ama bir daha şövale tablosu yapılmazsa sorun daha iyi çözülmüş olur. Eğer sempati duyanlar kendi iç mekânlarını neo-plastisizme göre oluştururlarsa, o zaman şövale resmi adım adım yok olabilir. Ve böylelikle neo-plastisizm bizim etrafımızda çok daha gerçek bir canlılık kazanır. Uygulama bakımından, tablo yapmakla oda boyamak aynı ölçüde güçtür."[5]

Seuphor atölyenin kısmen aynı dönemine dair bir tarif verir. Nisan 1923'teyiz: "Bu kapıdan geçince, yarısı yatak odası, yarısı mutfak olan küçük bir odaya giriliyor. Avluya bakan pencerenin karşısında Mondrian'ın gaz ocağı bulunuyor, onun etrafında, el eriminde, mutfak eşyaları ve erzak koyacak bir iki dar raf. Ama ziyaretçiler genellikle bunları hiç görmez: Bir koridor oluşturan ustalıklı bir perde sistemi ziyaretçiyi doğru atölyeye götürür, karanlıkta beş, altı basamak çıktıktan sonra buraya varılır ve her şey değişir. Burası oldukça büyük bir odadır, çok aydınlıktır, tavanı çok yüksektir, Mondrian bu odayı düzensizce bölmüştür, bu amaçla siyaha boyalı büyük bir dolabı kullanır, dolap da üzeri kırmızı, gri ve beyaz büyük kartonlarla kaplı, kullanılmayan bir şövaleyle kısmen kapatılmıştı. Bir

5) M. Seuphor, *Mondrian*, *a.g.e.*, s. 338.

başka şövale de dipteki büyük duvarın önüne konulmuştu, sık sık görünüm değiştiriyordu, Mondrian neo-plastik maharetini onun üzerinde uyguluyordu. Bu ikinci şövale tamamen beyaza boyanmıştı ve genellikle tamamlanmış tuvalleri göstermeye yarıyordu. Gerçek çalışma yeri masaydı. Départ Sokağı'na bakan büyük pencerenin önünde duruyordu (...) Sorgun ağacından iki geniş koltuk vardı, onlar da beyaza boyalıydı ve titizlikle bakılmış zemine biri kırmızı öteki gri iki küçük halı serilmişti. Mondrian'ın on üç yıl yaşadığı, birçok insanın ziyaretine geldiği atölye böyleydi."

Gerçekten de Mondrian bir masanın üzerinde, duvarın yarısına bakarak –muhtemelen de Seuphor'un ileri sürdüğü gibi sokağa bakan pencerenin altında değil– resim yapıyordu (dönemin fotoğrafları bunu göstermektedir; ama aynı zamanda, Mondrian'ın açık bir pencerenin dibinde, dışarıya bakarak resim yapamayacağı da gayet mantıklı bir gerçektir).

Départ Sokağı'ndaki bu atölyeyi César Domela, Jean Gorin ve Felix Del Marle ziyaret ediyordu. New York'taki atölye bir sanatçı kuşağına damgasını vurdu. Bu atölye, ister New York'ta, Londra'da olsun, ister Départ Sokağı'nda, neo-plastisizm çevresine dahil olmuş şövale tablosunun, (Greenberg'in sandığı gibi, eserin kesin düzlemselliğinden ya da iki-boyutluluğundan bambaşka) sınır"larının en uzağına itildiği deneysel yeriydi. Ama şövale (boyanmış şövale, yani neo-plastisist evrene dahil olmuş şövale, ama aynı zamanda gölgesi, ikizi, Seuphor'un yazdığı gibi boyanmamış şövale), ancak kavramsal olarak meydana gelebilecek bir aşmanın ikiye bölünmüş tanığı olarak kalıyordu.

II. – Tablonun sonu: Uygulamalı sanatlara doğru

1. De Stijl. – 1926 yılında *Ev Yaşamı, Sokak, Şehir* adlı bir metinde Mondrian şunu yazıyordu: "İnsanda bireysel olan şeyle sürekli mücadele ettim ve evrensel olarak görmenin değerini kanıtlamaya çalıştım, ama mevcut dönemde genel kolektivizm yandaşı olduğum sonucunu çıkarmamak gerekir."[6]

1918 yılında yayımlanan *De Stijl* dergisinin ilk manifestosunda şu belirtiliyordu: "Dönemin iki bilgisi vardır: bir eski, bir de yeni. Eskisi bireyciliğe yöneliktir. Yenisi evrensele. Bireyciliğin evrensele karşı mücadelesi savaşta olduğu kadar çağımızın sanatında da görülür."

Théo Van Doesburg 1883 yılında Hollanda'da doğdu, *De Stijl* dergisinin ve hareketinin kurucusudur. Mondrian'ın anlayışından derinden etkilenmiştir; ancak yalnızca araştırmalarında değil, harekete vereceği eğilimle de ondan ayrılacaktır. Sanatçı Van Doesburg, kamu insanı, organizatör, propagandist olarak önemlidir. 1920 yılında yazdığı *Klasik, Barok, Modern* denemesi Bauhaus'un yayınlarından biri olacaktır. Dönemin avangard dergilerinde kendi adıyla ya da I. K. Bonset ve Aldo Canini takma adıyla çok sayıda makale yazdı. Mimariyle işbirliği yapma fikrini derhal benimserdi; neo-plastisizm fikirlerini Clamart'daki atölyesinde hazırladığı mimari maketlerle uzama taşıma iradesini hemen gösterdi. 1923 yılında Paris'te Léonce Rosenberg Modern

6) *L'atelier de Mondrian. Recherches et dessins*, Editions Macula, 1982, s. 65.

Efford Galerisindeki "*De Stijl* Mimarları Grubu" sergisinde sunulan Özel Ev Projesi, üç boyutta düzenlenmiş ve çok-renkli yatay ve dikey düzlemlerden oluşmuştur ve bunların bir araya gelmesiyle üç boyutlu şekiller ortaya çıkmıştır. 1924 yılında Van Doesburg Mondrian'ın düşüncelerinden ayrılarak kendi "Karşı-kompozisyon"larını yaratacaktır. Bunların oluşturduğu dinamik Van Doesburg'un "elementarizm" olarak adlandırdığı şeye yol açacaktır. Bunun manifestosu 1927 yılında yayımlanacaktır: "Elemantarizm bir yandan neo-plastisizmin fazla dogmatik ve genellikle çok dar uygulamalarına bir tepki, diğer yandansa bizzat neo-plastisizmin bir sonucudur, özellikle de neo-plastik fikirlerin ciddi olarak elden geçirilmesidir... Elemanter karşı-kompozisyon (anti-statik), dik ve çevresel kompozisyona yeni bir boyut ekler. Böylelikle dikey ve yatay karşıtlığını gerçekten çözer. Eğik yüzeylerin, arkitektonik statik yapılarla ve ağırlıkla karşıtlık içindeki uyumsuz yüzeylerin dahil olması. Karşı-kompozisyonda denge ve düz yüzey daha önemsiz bir rol oynar. Her yüzey çevresel uzamın bir bölümünü oluşturur ve inşa yüzeyin ilişki fenomeninden ziyade gerilim fenomeni olarak kabul edilmelidir."

Mimari alanda Van Doesburg'un yaptığı esas iş, Jean Arp ve Sophie Taueber-Arp'ın işbirliğiyle gerçekleştirdiği Strasbourg'daki *Aubette* Kompleksi (Birahane. Sinema. Dansing) oldu; şantiye 1928'de tamamlandı. Bu işle birlikte neo-plastisizm atölyeden çıkıyor, tablodan çıkıyor, bir anlamda Mondrian'ın da isteyip asla gerçekleştiremediği gibi gündelik yaşama kendini ihraç ediyordu.

Aubette'in dekoru 30'lu yıllardan itibaren değiştirmiş olsa da, "*Aubette* Dekoru", bir anlamda, Van Doesburg için

"resim" olarak kalır. Şöyle yazıyordu: "Yirminci yüzyılın uzamsal-zamansal resmi, plastik yapılaşma imkânlarıyla, sanatçının insanı resmin karşısına değil bizzat resmin içine yerleştirme düşünü gerçekleştirmesini sağlar."[7]

Neo-plastisizmin dışladığı üçüncü boyut, yanılsatıcı perspektifin hayali olarak varsaydığı boyut, somut olarak yaşanmış, bir yer değiştirmenin gerçek uzamı içinde tablo dışına atılmıştır. Sergio Polano *Aubette* teşebbüsünü özel bir tarihin, Van Doesburg'un sanatsal faaliyetinin sessizce ortaya konuluşu olarak yorumlar. "Anıtsal" deneyim, *Aubette*'te kendinin ve kendi içsel evreninin alıntılanması olur.[8] Van Doesburg bu deneyimden sonra, başlangıçtaki konumunu ressam-mimar ilişkisi üzerinden inkâra vardı, "mimari nötr olmalıdır, figüratif olmamalıdır ve resimsel imkânlar asla olmamalıdır". Meudon'daki kendi evinin yapımında bu projeyi uygulamaya koymaya çalışmıştır.

De Stijl'in biçimsel ilkelerinin en belirgin uygulaması, *Rietveld-Schröder Evi* oldu. 1924 yılında tasarlanan ve aynı yıl Utrecht'te yapılan ev, yine de, *De Stijl* ideallerinin gerektirdiği gibi, betonarme değil, neredeyse yalnızca geleneksel malzemeden yapılmıştı. Rietveld evi iç işlevinden, mobilyaların yerlerinden yola çıkarak tasarladı, bir maket yaptı ve ilk ölçülü eskizler evresinden sonra asıl plan için tasarılarını gerçekleştirdi. Yatay ve dikey vurguları tanımlayan yapı, desteklerin demir kirişleriyle ve ana kirişlerle,

7) Dora Vallier'nin yazdığının tersine, *Aubette* tamamen yok edilmemiştir, restorasyon aşamasındadır.

8) *Théo Von Doesburg*, Serge Lemoine'ın yönetiminde, Ed. Phillipe Sers, 1990, s. 131.

dam dereleriyle belirginleştirilmiştir. Bunlar beyaz, siyah, gri, kırmızı ve sarı boyanmıştır. Bir yapının içini dekorla "kaplayan" *Aubette*'in tersine, (mobilyalar ve tüm diğer düzenlemeler aynı zamanda düşünülmüş olsa da) Rietveld-Schröder evinde *De Stijl*'in savunduğu fikir ve stille gerçek bir uyum vardı.

Kuruluşu sırasında *De Stijl*, Mondrian ve Van Doesburg'dan başka, Hollandalı Bart Van der Leck'i, Macar Wilmos Huszar'ı (1884-1960) ve Belçikalı heykeltıraş Georges Vantongerloo'yu (1886-1965) da toparlamıştı. Ayrıca Hollandalı üç mimar, J. J. P. Oud, Jan Wils ve R. van't Hoff da vardı.

1921 ve 1922 yılında Van Doesburg zaman zaman Weimar'da kalarak, Bauhaus'un sanatsal ve gündelik yaşamına müdahale etmeye çalıştı. Anthony Kok'un gönderdiği ünlü kartpostal hâlâ hatırlardadır. Kartpostalda, Bauhaus'un bütün duvarlarını *De Stijl* yazısıyla kaplamıştı.

1929 yılında Van Doesburg *Somut Sanat* manifestosunu Carlsund, Hélion, Tutundjian ve Wantz'la birlikte yayımlanmıştı. 1931 yılında Davos'ta öldü.

2. Bauhaus. – Bauhaus'un (Kandinsky, Maleviç ve Mondrian, Van Doesburg için) yayıncı rolü defalarca belirtilmişti. Bu yılların sanatsal yaşamının ortasında, Bauhaus, savaştan sonra yeni cumhuriyette kapılarını açan reform geçirmiş ilk sanat okulu oldu. Öğrenci burada bir zanaatçı, desinatör ve bilim insanı eğitimi alıyordu. Walter Gropius (1883-1969) bu okula yüksek bir hedef atfediyordu: Zanaatkârlık yoluyla herkesin katılması gereken, ortak inşa edilmiş yapım. Eğitimi, alışılmış profesörler yerine us-

talar yönetmeliydi, öğrencilere çırak deniyordu, ardından kalfa ve genç usta oluyorlardı. Öğrenciler aynı anda hem bir zanaat ustasının, hem de bir biçim ustasının denetiminde olmalıydılar. Böylece, Gropius'un öngörüsüyle, "sanatçılarla zanaatkârlar arasındaki kibirli duvar çökecek", geleceğin yeni yapımı gerçekleşebilecektir. Yirminci yüzyılın önemli üç mimarı tarafından art arda yönetilen ve mimari ile sanayi estetiğinin iki temel kaygı olarak varlığını sürdürdüğü bu okulun, usta olarak ressamlara çağrı yapması paradoksaldır. Gropius'a göre, "yüzyıl başından beri resim diğer sanatlara egemendi ve yeni bir mimarinin ilkelerini sağlayan yeni bir estetik yaratmıştı."[9]

İlk yıl boyunca Gropius, ressamlar Johannes Itten ile Lyonel Feininger'i ve heykeltıraş Gerhard Marcks'ı atadı. 1920 yılında ustalar meclisi Paul Klee ile Oskar Schlemmer'i atamaya karar verdi; 1921 yılında Lothar Schreyer Bauhaus'a geldi. Galerie Der Sturm'un ünlü sanatçısı bir tiyatro seksiyonu inşa edecektir. 1922 yılında Kandinsky gelecektir. Üç yıldan kısa sürede Gropius Bauhaus'a avangard sanatçılardan oluşan bir çevreyi çekebilmişti. Bunlar asıl uğraşları olan resimle *a priori* alakasız görevler yerine getirdiler. İki kutuplu eğitim modeli başlangıçta temeldi; bir sanatçı ile bir zanaatçının paralel dersleri önem taşıyordu: "İki farklı öğretmenle çalışmak şarttı, çünkü ne sanatsal sorunlara hakim olacak kadar hayal gücüne sahip zanaatkâr vardı, ne de atölye şefi olarak çalışmak için gereken teknik bilgiye sahip sanatçı. Önce-

9) Ludwig Grote, *Walter Gropius et le Bauhaus*, akt. Marcelin Pleynet, *Système de la peinture*, *a.g.e.*, s. 152.

likle bu iki niteliği birleştirebilecek yeni bir kuşak yetiştirmek gerekiyordu," diye yazmıştı Walter Gropius.

Gropius Weimar'daki Bauhaus'ta bir mimari bölümü kurmaya defalarca teşebbüs ettiyse de başaramadı. Bauhaus 1920 yılında bir arazi elde etti, Gropius buraya yerleşmeyi tasarladı. Planlama çalışmaları sonraki yıllar devam etti. 1923 yılında, Bauhaus'un birinci büyük sergisi vesilesiyle, parsel evlerin ve tipik evlerin maketleri gösterildi. Ancak model bir ev gerçekten inşa edilebildi.

Itten ile Gropius arasındaki çatışma Bauhaus'un tarihinde bir dönüm noktası oldu: "Itten Usta geçenlerde aramızda şuna karar vermemizi istedi: ya dışarıdaki ekonomik dünyaya tamamen zıt kişisel çalışmalar yapılmalıydı ya da sanayiye yakınlaşmaya çalışılmalıydı." Gropius karşı görüşteydi: "Şu anki biçimiyle Bauhaus, talebin gerekliliğine evet ya da hayır denmesine bağlı olarak ya ayakta kalır ya da çöker."

Bauhaus, gördüğümüz gibi, neo-plastisizmi kabul etti, ama aynı zamanda yapımcılığı da kabul etti. Yapımcılığın etkisi bir yandan El Lissitsky aracılığıyla, ama özellikle de Macar Laszlo Moholy-Nagy'nin (1895-1946) varlığıyla kendini gösterir. Laszlo 1922'den itibaren Bauhaus'ta ders verecektir ve ünlü *Bauhausbücher* koleksiyonunu yönetmekle görevlendirilecektir. Thüringen'de 10 Şubat 1924'teki seçimlerin sonucu Bauhaus'un politik yazgısı açısından önemli oldu. Komünist eğilimler gördükleri için Bauhaus'un kapanmasını uzun süredir talep eden sağcı tutucu partiler davayı kazandılar. Mart 1924'te Gropius'a muhtemelen görevden alınacağı bildirildi. Bauhaus ustaları topluca açıklama yaparak, "Bauhaus'un pratik ve daima

apolitik kültürel çalışmasının siyasal partilerin entrikalarıyla yıkılmasına izin verdiği ve katkıda bulunduğu için Thuringe hükümetini suçluyor"lardı.

Sözleşmelerini feshettiler, ama Bauhaus'un ünü öyle büyüktü ki birçok şehir Bauhaus'un çalışmasının devam etmesi için bağış ve önerilerde bulundu. Dessau'nunki kabul gördü: "Dessau şehri yeni Bauhaus için ve daha önce mevcut olan ve Bauhaus idaresine bağlanan Dekoratif Sanatlar ve Zanaatkârlık okulu için ortak bir bina inşaatını, ayrıca tek tek evler ile öğrenciler için bir atölye yapmayı kabul etti."

Bu tarihten itibaren Bauhaus'un tarihi, sanatın uygulamalı sanatlara ve üretime giderek daha belirgin bir şekilde tabi olmasının tarihiyle iç içe girer. Gropius'un yerine geçen Hannes Meyer'in niyeti, geniş halk tabakalarının erişebileceği ve adsız ürünler olarak gündelik yaşama giren az sayıda "standart" ürün yaratmaktı. Mies Van der Rohe'yle birlikte Bauhaus açıkça bir mimari okulu olur. Bauhaus'ta ders veren kimi sanatçıların soyut projeleri ile üretimdeki yankıları arasındaki geçiş ve mesafe ölçüldüğünde, Klee'nin (1879-1940) 1929 tarihli tablosu, *Ölçülmüş Alanlar* ya da *Tabakaların Bireyselleşme Ölçüsü* ile aynı yıl Lena Meyer-Berjner'in gerçekleştirdiği şezlong örtüsü projesini paralel görmek şaşırtıcıdır. Soyutlama gündelik yaşamda yer değiştirmişti. Bauhaus'un tarihi bu yer değiştirmenin tarihiyle çakışabilir.

Klee şunu yazmıştı: "İnceleyenin gözünde, Bauhaus'un doğa gözlemindeki ve bakışındaki gelişimi, onu, soyut biçimleri serbestçe yaratmasını sağlayan felsefi bir evren anlayışına yavaş yavaş dahil eder" (*Doğanın İncelenmesin-*

de Çeşitli Yollar). Klee'nin soyut teşebbüslerinin özellikle Bauhaus bağlamında gelişmiş olması kayda değerdir. Bauhaus'un tarihi, soyut biçimleri serbestçe yaratmaya çalışan bakışın bu öğrenilmesinin bir üretim mantığına adım adım teslim olduğunun, bu bakış açısına dair hazırlık eğitiminin biçimciliğe tabi kılındığının kanıtı gibi gözükmektedir. Bu deney yine de biriciktir ve Bauhaus'un Naziler tarafından kapatılması kara bir tarihtir.

3. Yapımcılık.

A) *Suprematizmden yapımcılığa.* – 1913-1915 arasında doğan suprematizm, kısmen çağdaşı olan Tatlin'in resim-heykel devriminin daha baştan zıddıdır. Tatlin'in karşı-rölyefleri, göreceğimiz gibi, kübizmin, figüratif olmayan, radikal bir çıkarsaması olacaktır: Yeni bir düzene göre bir anlamda yeniden araçsallaştırılmış olan nesne, burada nesne olarak zafer kazanacaktır; dolayısıyla Maleviç'in nesnesiz dünyasının tersidir. Maleviç'in izinden giderek, suprematizmin yenilikçi anlayışları 1916 yılından itibaren Exter, Popova, Udaltzova, Kliun gibi sanatçılar tarafından benimsenecektir. Olga Rozanova'nın (1886-1918) kısa ama eşsiz eserini ayrı tutmak gerekir. Onun kolajları ve farklı dokularda kâğıt kesikleri, Kruçenik'in *Evrensel Savaş*'ı için hazırladığı on iki soyut kolaj ilüstrasyonu dizisini sınıflandırılamaz kılar.

B) *Yapımcılığın başat figürü: Tatlin.* – Fazla kolaycılıkla heykel olarak sınıflandırılan Tatlin'in (1885-1953) yapımcı deneyinin öncelikle resmin aşılması olduğu genellikle unutulmaktadır.

Öğrenimini 1910 yılında Penza'daki resim bölümünde tamamlar ve "profesyonel resim sertifikası" elde ederek, "ortaöğrenim kurumlarında resim, geometrik resim ve kaligrafi dersi verebilir" diye yetkilendirilir. 1911 yılında atölyesini Moskova'ya taşıyan Tatlin'in çalışmalarının yöneliminde 1912, 1913 ve 1914 yılları belirleyici bir dönem olur. 1921 yılında, *Eserlerimin Listesi* adlı bir belgede, 1913 tarihli şu slogan bulunur: "Gözü, dokunma duyusunun denetimi altına yerleştirelim."

1913 yılında Berlin'de kalır. Şukin ve Morozov'un koleksiyonlarında Picasso'nun eserleriyle tanışmıştı. Picasso'nun 1912 yılı eserleri ile 1913 yılı başındaki eserlerini keşfeder (örneğin ünlü *Gitar*). Bu eserlerle tanışması önemlidir. Tatlin o dönemde rölyef-tablolarına başlar ve Ostojenka sokağındaki atölyesinde Mayıs 1914'te düzenlediği bir sergide bunları sergiler, ardından karşı-rölyeflerini yapar. Rölyef-tablolar resmedilmiş değildir, yapısal ve resimsel heterojen özelliklere sahip malzemelerden oluşmuştur. Tablonun uzamına hâlâ itaat ediyordu; sanki kübizmin salık verdiği çeşitli malzemeler bu uzamdan kaynaklanıyor ve kendi gerçeklik fazlalıklarını onaylıyor gibidir. Bir sonraki evre, tablonun yüzeyinden tam bir kopuştur: Artık kompozisyon, ya zemin işlevi gören yüzeyin önünde ya da dikey iki düzlem arasındaki bir uzamda yer alıyordu ve yalnızca basit bir tel ya da eğilmiş katı bir eksen üzerinde duruyordu.

Karşı-rölyef terminolojisinden genellikle anlaşılanın tersine, tersten, derinlemesine bir rölyef söz konusu değildir; özellikle bir alçak-rölyefin tersi, "mutlak anlamda yüksek" rölyefe (*sverhvyssoki réliéf*) Tatlin "karşı-rölyef" adını

vermiştir. Karşı-rölyef, zemin olarak kullanılan duvarın yüzeyinden ayrıdır ve duvarın önünde, uzama asılıdır. Tatlin "merkezdeki" karşı-rölyefleri (*tsentrovié*) "bir kenardaki" (*ouglovié*) karşı-rölyeflerden ayırır, merkezdekiler zemin olarak kullanılan yüzeyin önüne yerleştirilmişken, bir kenardakiler açı oluşturan düzlemler arasında bulunan uzamda yer alırlar. Tatlin, sac ile telin bir gitarı analojik olarak çağrıştıracak şekilde bir araya getirildiği Picasso'ya özgü kolaj ilkesi gereği farklı malzemelerin ilişkilendirilmesinden hızla uzaklaşır. Tatlin malzemeleri temsil ettikleri kendilerine özgü karakteristikleriyle düzenler, her birinin yapısal işlevini vurgular, yalnızca her türlü *mimesis*'ten değil, her türlü analojiden, her türlü bellek hatırlamasından da giderek uzaklaşır. Tatlin, çok erken dönemde, sergilerin, yayınların, tartışmaların yerleşmesinde aktif bir rol oynadı. Ama Tatlin, bir öncü olsa da teorisyen değildir; bu konuda da Maleviç'in zıddıdır. Bununla birlikte Tatlin yeni eğitim sisteminin hazırlanmasında temel bir rol oynadı. Bu yeni sistemde sanatsal malzeme ile sanayi bilgisi birleşiyor ve *Vkhoutemas* (Aralık 1920'de resmen kurulan Sanat ve Teknik Yüksek Atölyeleri) faaliyeti içinde gelişiyordu. Bunun bir yankısını *Kamu Eğitimi Komiserliği Güzel Sanatlar Seksiyonu Bülteni* metninde buluruz. Metin Tatlin'in o yıllardaki sanatsal ve ideolojik etkisini onaylar: " 'Saf sanat' ile 'uygulamalı sanat' arasındaki hududun dağılması, maddenin değer kazanmasına sıkı sıkıya bağlıdır. Sanatçıyı sanat sunağında vaaz veren bir rahip olarak gören son derece romantik bu kurguyla işimizi bitirelim ve daha yakın bir geçmişte sanatı zanaattan, üretimden ve sanayiden ayıran uçurumun üzerinde haç çıkaralım. Üre-

tim sanatsal kültürü göz ardı ediyordu; sanatsal kültür ise üretimin ve pratik yaşamın üzerinde uçuyordu. Sanatı anlamsız iddialı bir kastın bu kapalı tutumundan kurtarmak için, başka deyişle üretim sanatını yaratmak için, sanatsal kültürü üretime sokma vaktimiz geldi." *İnkhouk*'taki (Sanatsal Kültür Enstitüsü) bir toplantı sırasında, yirmi beş plastik sanatçı 24 Kasım 1921'de, yararlı nesne üretimi adına "saf sanat"ı terk etmeyi talep eden Ossip Brik'in bir önerisini onayladılar.

Tatlin geleneksel sanatsal pratiği bırakarak eğitimi tercih edecek ve bütün faaliyetini *III. Enternasyonal Anıtı* projesi etrafında odaklayacaktır. Tatlin çalışmalarını 1918'de başlatır, proje Aralık 1919'da tamamlanır ve mühendis ve mimarlardan oluşan bir uzmanlar komitesi şu açıklamada bulunur: "Tekniğin günümüzdeki düzeyi bu projenin gerçekleşmesini kesinlikle mümkün kılıyor." Maket, Ekim Devrimi'nin üçüncü yıl dönümünde tamamlanır. Yatay bir eksen üzerinde helezon şeklinde inşa edilmiş yapısı, geometrik biçimli, üç boyutlu camları taşıma iddiasındaydı: bir küp, bir piramit, bir silindir, en tepeye de bir yarım küre. Bu üç boyutlu biçimler sürekli olarak kendi etraflarında döneceklerdi. Bunların her biri III. Enternasyonal'in farklı seksiyonları için düşünülmüştü ve aralarında bir telgraf ajansı da bulunuyordu. Tatlin'in kulesini çoğu kişi "Babil Kulesi" olarak adlandırdı. Ancak Hıristiyan sembolizmi değil, daha ziyade göğe kadar gitmesi gereken Babil Kulesi'nin tamamlanmamışlığı akla geliyordu. 400 metre yüksekliğindeki anıt bütün şehir manzarasında başat bir rol oynayacaktı, ama Tatlin, kulenin manifesto boyutları taşıdığını ileri sürerek, hangisi olursa olsun belirgin bir şe-

hir ortamına bunu bağlamayı reddediyordu. Bu proje çağdaşları üzerinde derinden etkili oldu. 1925 yılında Tatlin Paris'teki Dekoratif Sanatlar ve Endüstri Uluslararası Sergisi için yeni bir *III. Enternasyonal Anıtı* maketi gerçekleştirdi. O tarihlerde böyle bir proje, manifesto boyutlarından başka, hem mimari açıdan hem de soyutlama tarihi açısından öncesiz ve sonrasızdır; asla gerçekleştirilmedi.

Mimariye, sokak sanatına ve uygulamalı sanatlara (iş tulumu prototipi, iskemle, çaydanlık, vs.) dönmüş olan Tatlin'in faaliyeti onun gelişiminin anlamını gayet iyi gösteriyor. 1928-1932 arasında, tek kişilik bir uçuş aygıtı olan ve devindirici gücünü insanın hareketlerinden alan *Letatline*'in hazırlanması, Tatlin'ci yapımcı ütopyanın nihai işaretidir. Ayrıca çok sayıda tiyatro dekorunun yaratılmasına da katılır ama şövale resmine geri dönse de, 1930 tarihli *Yıkanan Kadın*'ında ya da aynı yıl yaptığı *Çiçekli Testi*'de, çağdaşı olan Maleviç'in eserlerindeki metafizik ve peygambersi boyutla en ufak bir benzerlik görülmez; rejime sadakatin saf göstergesi olan bu tablolar tam bir bağlılık işaretidir. 17 Ocak 1931'de, devlet kararnamesiyle seçkin sanatçı unvanını alır.

Tatlin'in ardından gelen bellibaşlı iki yapımcı sanatçı Rodçenko (1891-1957) ve Lissitsky'dir (1890-1941). Yapımcılığın ikinci evresi olan "üretimciliğe" yönelmeden ve tipografi ile fotoğrafa dönmeden önce Rodçenko, çok sayıda araştırmadan sonra, 1921 yılında Moskova'da dört başka sanatçıyla (Popova, Exter, Vesnin ve Stepanova) birlikte düzenlenen "5 x 5 = 25" sergisine katılır. Sanatçıların her biri sergiye beş eserle katılır. Rodçenko özellikle bir triptik sunar. Eser aynı formatta üç tablodan

oluşmaktadır: ilki kırmızı, ikincisi sarı, üçüncü mavi. Bu triptik, tamamen tekrenkli resim yüzeyleri sunan ilk eserdir. Rodçenko'nun bu tavrı sanat tarihi tarafından büyük ölçüde küçümsenmiştir. Bunun nedeni muhtemelen çağdaş eleştirmen Nikolay Tarabukin'in *Son Tablo* başlıklı metnidir: "Bu eser son on yılda sanatsal biçimlerin geçirdiği evrim açısından son derece anlamlıdır. Bu, ardından başka evrelerin gelebileceği bir evre değil, son adımdır, uzun bir yolun sonunda gerçekleştirilen nihai adımdır, resmin susması gereken son sözdür, bir ressamın yaptığı son 'tablo'dur. Bu tuval, temsiliyet sanatı olarak resmin –şu ana dek hep olduğu gibi– yolun sonuna geldiğini gayet açık seçik kanıtlamaktadır. Maleviç'in beyaz zemin üzerine siyah karesi, estetik duyusunun yokluğuna rağmen, yaratıcısının 'ekonomi', 'beşinci boyut' olarak adlandırmış olduğu belli bir resim fikri içerirken, Rodçenko'nun tuvali her türlü içerikten yoksundur: Bu kör, sersem ve sessiz bir duvardır. Ama, tarihsel bir gelişme sürecinin ilmeği olarak, başlı başına bir değer olarak değil (ki böyle değildir), bir evrim zincirinin evresi olarak kabul edildiğinde, 'çığır açıcıdır'."[10] İlk tekrenkliyle karşı karşıya olduğumuzu ve onun da bir anlamda soyutlamanın "varış noktası" olduğunu saptamak gerekir.

El Lissitsky Almanya'da mimari eğitimi gördü; geri döndüğünde Chagall'ın, ardından da Maleviç'in etkisindeydi. Ama 1919-1920'ye doğru gerçekleştirdiği çizimli ya da resimli kompozisyonları "yeni biçimlerin inşasına doğru ara

10) Nikolaï Taraboukine, *Le dernier tableau*, çev.: A. B. Nakov ve M. Pétris, Éditions Champ Libre, 1972, s. 40-41.

durak" olarak sunar ve "Proun" diye adlandırır. Bu, "Yeninin Onaylanması Projesi"nin Rusça kısaltmasıdır (*Bir Proun İçin Etüd*, 1920'ye doğru). Süprematizmin mistik ve felsefi boyutunu şiddetle reddeden Lissitsky'nin tek koruduğu yan, 1915 yılında sergilenen ve perspektif halindeki üçboyutlu cismin düzlemlerle karıştığı Maleviç tuvallerinden esinlenmiş bir biçim oyunu olmuştur. Buradaki biçim oyunlarını uzam amaçlı bir arayış olarak düşünmektedir. Lissitsky, *Sanatta İzm*'ler'de şunu yazar: "Proun, resimden mimariye değişimin durağıdır." Lissitsky afiş, broşür, sergi standı yapımında, ama özellikle de kitap üretiminde önemli rol oynayacaktır. 1923 yılında Mayakovski'nin *Ses İçin* adlı kitabını gerçekleştirir. Bu eserin tipografisi grafikçileri kuşaklar boyunca etkileyecektir. Lissitsky'nin kitap uzamında ve basılı kâğıtta yeni bir anlayış icat ettiği kabul edilebilir.

Yapımcı olmuş çok sayıda sanatçı arasında Georgi ve Vladimir Stenberg kardeşleri saymak gerekir. Uzamsal tesisat yapımları (KPS), gerçek yaşama geçmeye yönelik deneysel çalışmalar olduklarından, heykel anlayışını kökten dönüştürürler: Kütleyi inkâr ederler, mimari yapı boşluğu işler. Buradaki manifesto, yapımcılık terimi geçmese de genellikle sanat tarihi tarafından *Yapımcılık Manifestosu* olarak adlandırılır. Aslında Antoine Pevsner (1886-1962) ile kardeşi Naum Gabo'nun (1890-1977) gerçekçi manifestosudur bu (1920). Bu manifestoda geliştirilen fikirler yapımcıların fikirlerine yakın olsa da, bu sanatçılar en azından 1923 yılına dek, Pevsner'in yaptığı *Maske*'nin de tanıklık ettiği gibi, kübizmin damgasını taşıyan figüratif bir mimari gerçekleştirdiler ve paralel olarak, 1920'den itiba-

ren, camdan ya da pleksiglastan imal edilmiş dikey düzlemlerle gücül olarak elde edilmiş üçboyutlu cisimlerden oluşan figüratif olmayan heykeller yaptılar.

Yapımcılık, soyutlamanın tarihinde, bir *aracın* modasının geçtiğinin ortaya çıktığı radikal geçişe damgasını vuracaktır. Camilla Gray Mayakovski'nin şu sözlerini aktarır: "Bizim sokaklarımız resim fırçasıdır, meydanlarımız palet." Geleneksel heykel olarak tablonun artık toplumsal bir işlevi yoktur; soyutlama onları kendi dışlarına sürüklemiştir, biçimsel kaygıları uygulamalı sanatlara ve gündelik yaşama taşımıştır; sanatın kutsal yananlamı da eleştirilmiştir: *Yapımcılar Dünyaya Hitap Ediyor* manifestosu (Stenberg kardeşlerin imzasını taşır) sanatı ve papazlarını yasa dışı ilan eder.

III. – 1930'larda soyutlayıcılık

Yapımcılık ya da sanatı mimariye ya da tasarıma taşıyan hareketler *araç* olarak şövale tablosunu ya da heykeli tehlikeye atmış olsalar da, bir yandan, düzene dönüş olarak adlandırılacak bir geri dönüşe tanık olunacaktır (yalnızca şövale tablosuna değil, figürasyona da geri dönüş), ama aynı zamanda, tabloda, tablodan yola çıkan soyut deneyimlerin çoğalmasına da tanık olunacaktır; bu deneyimler, (tarihin anlamının kâh sonuna ittiği kâh tehlikeye attığı) *aracı* fazlasıyla onayladıklarından, zihinlerdeki figürasyon/soyutlama karşıtlığını beslediler.

Soyutlayıcılığın bu ikinci kuşak sanatçıları arasından kimileri, Kandinsky, Maleviç ya da Mondrian'ın soyut-

lamasının gerçekleştiği başlangıç tavrını özgün biçimde, özerk ve tekil felsefi art-dünyalara göre yeniden-üretirken, kimileri ise edinilmiş bir şey olarak soyutlayıcılıktan yola çıktılar. O zamana dek Almanya, SSCB, Hollanda soyutlayıcılığın merkezleriydi. Paris'in eski prestiji, ama daha çok da Avrupa'daki politik hareketler, 30'lu yıllarda Paris'i sanatın ve özellikle de soyut sanatın merkezi yaptı. Bu paradoksal bir gerçeklikti, çünkü Delaunay ya da Picabia gibi soyut sanatı benimsemiş sanatçılar figürasyona geri dönmüşlerdi ve gerçeküstücülük avangardı harekete geçirmişti. *De Stijl* hareketi içinde de mimarlar Hollanda'da kalırken, yalnızca Van Doesburg ya da Vantongerloo Paris'e yerleşti. 1919 yılında Michel Seuphor, *Stijl* üyesi Alman ressam Vordemberge-Gidewart'ın bir sergisini düzenledi. Burada Uruguaylı ressam Torrès-Garcia'yla karşılaştı. Seuphor'un kurduğu "Daire ve Kare" grubu, sanat çevrelerinde gerçeküstücülüğün hegemonyasını önlemek isteyen bir tür "öfkeci umutsuzluk"tan böyle doğdu.

1. "Daire ve Kare". – "Daire ve Kare" 1930 yılında (üç sayı yayımlanacak) bir gazete çıkaracaktır. Mondrian, Wilmos Huszar, Huib, Hoste, Vantongerloo, Gorin ve Vordemberge-Gildewart gibi neo-plastisizmin temsilcilerine rağmen, Boétie Sokağı'nda kurulan "Daire ve Kare" sergisindeki ressamların çoğu, "geometriyi insanileştirmeye ve insanı geometrileştirmeye" yönelik melez bir soyutlamayı benimsemişlerdi. 1930 Nisan'ında *Somut Sanat* adlı bir broşürde Jean Hélion bunu eleştiriyordu: "Bazı ressamlar kişilerini giydirebilmek adına onları zorla bir karenin ve bir yuvarlağın içine sıkıştırıyorlar. Kimileri ise kişilerinin

belini ortaya çıkarmak için bir küpü boğuyorlar, başına bir küre geçiriyorlar, silindir saplar takıyorlar ve hem insan hem de makine olarak gösteriyorlar. Kimileri ise geometri öğeleriyle tablo yapıyor ve tabloyu bu durum içinde sabitliyorlar, sonra biraz insanlık serpiyorlar, oraya buraya birazcık surat sokuşturuyorlar, bir göz açıyorlar, bir el, bir çene, bilinen bir nesne ortaya çıkarıyorlar ve böylece seyircide bu küçücük yakınlık ürpertisine yol açıyorlar ve bunun da resmi özümsemeye yardım edeceğini sanıyorlar." Van Doesburg, Carlsund, Hélion, Tutundjian ve Wantz'ı bir araya getiren geçici "Somut Sanat", "Daire ve Kare"nin muğlaklığına bir tepki olmak isteyen kökten bir biçimciliktir: "Bir kare, bir daire, bir renk, tıpkı bir inek ya da ağaç gibi somut öğelerdir." Bu iki hareketin ardından, bir uzlaşma mantığı içinde "Soyutlama ve Yaratı" doğacaktır.

2. **"Soyutlama-Yaratı".** – Kupka'ya yazdığı bir mektupta Van Doesburg şunu söyler: "Katılımcılara çok katı sınırlar getirerek sergiler ya da ilginç yayımlar düzenlemek kesinlikle imkânsız olduğundan, daha geniş bir zeminde birleşmek zorundayız. Paris'in ve yabancı ülkelerin en iyi sanatçıları, bizle aynı eğilimi paylaşmasalar da, katılmalıdırlar."[11]

Dora Vallier vurguluyor: "Soyut sanata geçmiş olan sanatçılar artık yüzlerle sayılıyor. Paris'te 1931'de kurulan ve 1936'ya dek faal olarak kalacak 'Soyutlama-Yaratı' hareketi

11) Daniel Abadie, *Paris-New York*, Centre Georges-Pompidou, Art absrait /art concret, catalogue Musée d'Art moderne, 1 Haziran-19 Eylül 1977, s. 407.

yıllık olarak düzenlediği uluslararası sergilerde 400'den fazla ressam ve heykeltıraşı bir araya getiriyor. 1935 sergisine tam olarak 416 kişi katıldı, bunun 251'i Fransız'dı, diğerleri Alman, İsviçreli, İngiliz, Hollandalı. Hatta 35 Amerikalı bile vardı."[12] Bu 416 rakamı, aslında, sadeleştirici bir biçimde, hareketin 4 numaralı defterinde Paris'in semtlerine ve milliyetlere göre toplanmış sempatizanların sayısıdır. "Soyutlama-Yaratı"nın Brancusi ya da Picasso gibi ünlü kişilerden gördüğü destek dışında, üye sayısı –ne kadar değişken olsa da– yıllara göre elliyi ender olarak aşar.

Bununla birlikte, "Soyutlama-Yaratı"nın, şövale tablosunu tehlikeye atmış olan sorunsallı boyutlarını ve biçimsel koşulları donduran bir soyutlama retoriği tehlikesinin kök saldığı ve sürekli tekrarlandığı bir hareket olduğu da doğrudur. Şövale tablosunu bu noktada tehlikeye atan şey burada dogmatizmle iyice örtüşür, figürasyona ya da gerçeküstücülüğe karşı durur, Dora Vallier'nin muğlaklığını da bir anlamda meşrulaştırır. "Soyutlama-Yaratı" yönetim kurulunun önsözü de bu muğlaklığı onaylamaktadır: "Soyutlama; çünkü bazı sanatçılar doğadaki biçimleri adım adım soyutlayarak figüratif-olmayan anlayışa vardılar.

Yaratı; çünkü başka sanatçılar tamamen geometrik düzende bir anlayışla ya da daire, düzlem, çubuk, çizgi gibi genellikle soyut diye adlandırılan öğelerin yalnızca kullanımıyla doğrudan doğruya 'figüratif-olmayan'a vardılar." Böyle bir inanç bildirimi, özellikle aralarında Vantongerloo ve Herbin'in de bulunduğu nesnel-olmayan sanatın aşırılıkçı yandaşları arasında sistematik uygulanma imkânı

12) Dora Valier, *L'art abstrait*, *a.g.e.*, s. 195.

buldu. Valmier'nin bir tablosunun bir balık görülüyor diye reddedildiğinin hikâyesi hatırlardadır; buna karşılık en sıradan tuvaller bile 'figüratif-olmama'nın kesin kanıtı olduklarından, yalnızca bu ölçütle kabul edilebilmiştir. Böyle bir politika 1934'ten itibaren Pevsner ve Gabo'nun, Delaunay'ın, Valmier'nin, Arp ve Sophie Taueber'in, Freundlich ve Hélion'un geri çekilmesine yol açtı.

Hareketin muğlaklığı yine de bu sanatçılardan bazılarının kendine özgü tutum ve kişiliklerini gizlememelidir. Bir döküm çıkarmak güç olsa da, 1933'te, "Soyutlama-Yaratı", ideolojisinden ya da milliyetinden dolayı sansüre uğratmadan, her sanatçının figüratif-olmayan bireysel ifadesini teşvik etme iradesi gösterdi. Freundlich, Hélion ve Herbin AAER'ye (Devrimci Sanatçılar Birliği) katıldılar.

Önde gelen şahsiyetleri belirtelim:

A) Herbin (1882-1960). – *Soyutlama-Yaratı*'nın ilk sayısında Herbin gibi komünist olan dostu, avukat Paul Vienney, bir makalesinde, halktan kopuk bir ifade olarak gördüğü soyutlamanın geleceğini sorgular. Herbin'in en ilginç soyut eserleri, hiç tartışmasız, 1919-1920-1921 yıllarındaki eserleridir; özellikle de totem tarzında boyanmış tahtadan heykeller ve alçak-rölyefler dizisidir. 1922 yılında figürasyona geri döndükten sonra, 1926'dan itibaren tek renkli canlı bölgelere bağlı eğik çizgilerle ilgilenir. Herbin'in eseri, kendisinin hareketin yönlendiricisi olmasının ötesinde bir rol oynar.

B) Robert Delaunay'nin (1885-1941) eseri de bir başka kapsamdadır. – Delaunay genellikle soyut sanatın

kökeniyle birlikte değerlendirilir. Bu konuda Delaunay şunu söylüyordu: "1912-1913 yıllarına doğru, teknik olarak yalnızca renge, renk kontrastlarına bağlı kalan ama zaman içinde gelişen ve eşzamanlı olarak, bir çırpıda algılanan bir resim fikri vardı bende. Chevreul'ün bilimsel kelimesini kullanıyorum: Eşzamanlı kontrastlar. Müzikte renkli, füglü cümlelerin fügüyle kendini ifade edebilmek gibi, ben de renklerle müzik yapıyordum. (...) Tuvalin yüzeyini, birbirini izleyen, renkli kütlelerin hareketleri içinde birbirlerini aşan kadanslı ölçüler gibi canlandıran bu renkli cümlelerin gerçekliğini inkâr edemeyiz – renk bu kez kontrast yoluyla neredeyse kendi kendine harekete geçer."

Birinci Dünya Savaşı sonunda figürasyona geri döner (Philippe Soupault'nun Eiffel Kulesi karşısındaki portresini hatırlıyoruz), 30'lu yıllarda ise resmi yeniden soyutlaşır. İç içe geçmiş, renkli, özekdeş disklerden oluşan tabloları (*Yaşama Sevinci*, 1930) ya da yükselen bir büyük diyagonal boyunca yan yana dizilmiş, böylece tablonun biçimini sorgulayan tabloları (*Ritm*, 1934). Delaunay Paris'te 1937 yılında düzenlenen Uluslararası Sanat ve Teknik Sergisi'nde Demiryolu Sarayı ile Havacılık Sarayı için yaptığı büyük dekorlarda fikirlerini örnek olarak uygulamaya koyma imkânı buldu. Bu şantiyeye atanmış bir sanatçı grubuyla birlikte Demiryolu Sarayı içindeki demir yolu ağlarının bulunduğu holün giriş kapısının alınlık tablasını gerçekleştirdi. Bu kompozisyonda dörder dörder gruplandırılmış on altı pano vardır ve toplamı 8 metre yükseklikte, 4 metre genişliktedir. Eşi Sonia Delaunay de 20'li yıllarda benzer bir anlayışla uygulamalı sanatlara kendini adamıştır.

C) Jean Arp'ın (1887-1966) eserinden daha önce söz ettik. – Ancak 1930'dan sonra, *Yoğunlaşmalar* adlı heykeller dizisiyle birlikte Arp'ın projesi soyut sanata bağlanabilir. Yonttuğu şekillerde organik, mineral ve toprakla ilgili bir gücü daima koruyacaktır. Buna karşılık, Sophie Taueber-Arp'ın eseri, Dadacı döneminde bile, soyut sanatla daima ilişkideydi. Rölyefler halinde düzenlenmiş damalı bezekler yardımıyla *Aubette*'in çay salonuyla barının duvar ve tavanlarını yaptı ve aynı dönemde Strasbourg'da başka mimari entegrasyonlar tasarladı. Arp ve Sophie Taueber kendi atölye evlerini Clamart'ta inşa ettiler. Sophie Taueber 1929-1930 yılında planları çizdi ve iç düzenlemeyi yaptı ve bu ev kısa süre içinde avangardların buluşma yeri oldu.

D) Soyut sanat karşısında marjinal olmakla birlikte, Kurt Schwitters'in rolünün de eşi benzeri yoktur. Serge Lemoine'ın, *Yapımcı Sanat* üzerine kitabının ekinde Schwitters'in eseri yer alır: "*Merz* (*Kommerz* sözcüğünün ikinci hecesidir ve rasgele kesilmiş olarak, kolajlarından birindeki soyut biçimlerin ortasında görülür) sanatının yaratıcısı olarak (...), kolaja, kullanılmış malzemenin yeniden kullanımına dayalı üslubundan hiçbir şey inkâr etmeden, özgün bir yapımcı sanatçı olacaktır." Lemoine'ın yapımcı sanat olarak tanımladığı Schwitters'in eserinin heterojenliği, hem bu sanatçının sınıflandırılamaz karakterini hem de katı kategoriler oluşturmanın güçlüğünü göstermektedir.

E) Polonya'da Birciliğin kurucuları olan Wladyslaw Strzeminski (1893-1952) ve eşi Katarzyna Kobro'nun

(1898-1951) eserlerini de dikkate almak gerekir. Strzeminski gençliğini geçirdiği Rusya'da Maleviç'ten dersler aldı, 1922 yılında K. Kobro'yla birlikte Polonya'ya yerleşti, 1923 yılında *Nowa Sztuka* (Yeni Sanat) sergisi düzenledi, süprematizmden uzaklaştı, 1926 yılında esasen mimarlardan oluşan Praesens grubuna katıldı, 1927 yılında *Drogi* dergisinde, *Resimde Bircilik Üzerine*'yi yayımladı.

1874'te Montevideo'da doğan Torrès-Garcia'nın eseri. Barselona'daki Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenim görür. 1926 yılında Paris'e yerleşerek bir süre Hélion'un atölyesini paylaşacaktır, sonra 1932 yılında Madrid'de yaşayacak, ardından yeniden Uruguay'a gidecek, orada çok sayıda dergide yazacak, aynı zamanda büyük duvar resimleri yapacaktır. 1949 yılında ölür.

Ben Nicholson 1849'da Denham'da doğar. Londra'daki Slade School'da öğrenim görür, Avrupa'yı dolaşır ve 1924 yılında ilk soyut tablolarını yapar. Paris'te eseri giderek daha kesinlik kazanan geometrik bir soyutlamaya doğru evrim geçirir. İlk *White Relief*'lerini 30'lu yılların ortasında gerçekleştirir. 1937 yılında Naum Gabo ve mimar J.-L. Martin'le birlikte *Circle: International Survey of Constructivist Art*'ı yayımladı. Cornouailles'a yerleşerek, savaş sırasında kısmen figürasyona geri döner, daha sonra 50'li yılların sonunda yeni rölyefler gerçekleştirir. Venedik Bienali 1954 yılında onun için bir retrospektif düzenleyecektir, 1955 yılında da Tate Gallery'de bir retrospektif düzenlenecektir. 1982 yılında ölür.

Fausto Melotti 1901 yılında İtalya'da Rovereto'da doğar ve 1986'da ölür. Elektronik mühendisi, Milano'daki politeknik okulu mezunu Fausto aynı zamanda müzik öğ-

renimi de görür ve Brera Akademisi'nde Adolf Wildt'in derslerini izler, 1928 yılında mimarlık okulundan diploma alır. İtalyan soyut sanatına ilişkin Mart 1935'te Torino'da gerçekleşen ortak bir sergiye Lucio Fontana ve Licini Soldati ile birlikte katılır.

Fransız Ozenfant, Jeanneret ve Jean Gorin'in eserleri. Amerikalı Alexander Calder 1898'de Philadelphia'da doğar ve 1976'da ölür. 1919'da aldığı mekanik mühendisliği diplomasının ardından New York'ta Art Students League'de eğitim görür. 1926'dan itibaren düzenli olarak Paris'te kalarak ahşaptan ve telden ilk heykel ve oyuncaklarını yapar. Mirò, Arp ve Hélion'la görüşür ve Mondrian'ı ziyaret eder. 1931 yılındaki ikinci kişisel sergisinin adı, Hacimler-Vektörler-Yoğunluklar-Desenler-Portreler'dir. 1932 yılında Paris ve New York'ta ilk *Hareketliler*'i (Marcel Duchamps'ın verdiği ad) sergileyecektir. Bunlar elle ya da elektronik olarak işletilen heykellerdir. Hareketli başka heykellere ise Arp daha sonra *Kımıldamazlar* adını verecektir. 1936 yılında New York'taki Museum of Modern Art'taki *Cubism and Abstract Art* sergisine katılır. 1937 yılında Paris Uluslararası Sergisi'ndeki İspanyol pavyonu için *Merkür Çeşmesi*'ni gerçekleştirir. 1942-1943 arasında dekupe ahşaptan hareketli parçalar olan *Takımyıldızlar* serisine başlar. Eserinin ilk retrospektifi 1943 yılında New York'ta düzenlenir ve 1949 yılında ilk anıtsal hareketlisi olan *International Mobile*'ı Philadelphia Museum of Arts'ta gerçekleştirir. 1976 yılında Whitney Museum'da eserinin büyük bir retrospektifi yapılır.

Willi Baumeister 1889 yılında Stuttgart'ta doğar ve 1955 yılında ölür. Öğrenimini bu şehrin Güzel Sanatlar

Akademisi'nde renk teorisyeni olan Adolf Hölzel'in sınıfında yapar ve 1911 ve 1914'te Paris'e iki kez yolculuk yaptıktan sonra 1919 yılında ilk soyut tuvallerini gerçekleştirir, Berlin'de *Der Sturm* galerisi çevresinde görülür. İlk eserleri olan *Mauerbilder* dizisi geometriktir ve bu sayede Ozenfant ve Jeanneret (Le Corbusier) ve Fernand Léger ile tanışır. 1928 yılında Frankfurt'taki Staedel Institut'ta grafik sanat öğretmeni olur. 1937'den itibaren eseri soyut peyzaj resmine doğru yönelecektir. Savaş sırasında sergi düzenlemesi yasaklanır, 1946'dan itibaren Stuttgart'taki Sanat Akademisi'nde profesör olarak önemli bir rol oynar. 1949 yılında "Zen" grubunun kurucularından biri olacak ve 1955'e dek bu gruba bağlı kalacaktır.

Max Bill İsviçre-Winterthur'da 1908'de doğar. Zürih'teki uygulamalı sanat okulunda öğrenim gördükten sonra mimari öğrenimine başlar. 1927-1929 arasında Bauhaus'ta öğrencidir. İlk kişisel sergisini aynı yıl açar. 30'lu yılların sonundan 40'lı yılların başına dek, matematiğe olan ilgisi onu heykelle ilgili topolojik ve matematik ilkeler üzerinde temellenen ve farklı malzemelerde varyasyonlara ve biçim tekrarlarına varan kavramlar geliştirmeye yöneltir. 1950'den itibaren, aralarında Zürih'teki radyo binasının da bulunduğu çok sayıda kamu binasının programını ve inşasını planlar.

César Domela, 1900 yılında Amsterdam'da César Nieuwenhuis adıyla doğar. Kendi kendini yetiştirerek 1919'dan itibaren resim yapmaya başlar. 1923 yılında Berne'e yerleşir ve burada ilk soyut yapısalcı kompozisyolarını yapar. 1924 yılında Paris'e gelir ve Mondrian'la karşılaşır, 1925 yılında *De Stijl*'e katılır ve ilk kişisel sergisini

aynı yıl Lahey'de düzenler. 1927-1933 arasında Berlin'de yaşar. Burada Bauhaus öğretmenlerinin, özellikle Moholy-Nagy'nin yanında yer alır. 1928 yılında ilk *Neo-Plastik Alçak-Kabartmalar*'ını yapar ve 1933 yılında çok çeşitli malzemelerden (ahşap, bakır, çelik, plastik) esnek çizgilerle yapılmış *Çokrenkli Kabartmalar* dizisine başlar. Eserinin ilk retrospektifi 1954 yılında art arda Rio de Janeiro ve São Paulo'da düzenlenir. Eseri mimari bir boyut kazanır ve Rotterdam ya da Lahey'deki kamu binaları için yaptığı alçak-kabartmalarda ifade bulur.

Otto Freundlich 1878 yılında Pomeranya'da doğar. 1904 yılında sanat tarihi dersleri görür ve başka kişilerin yanı sıra Heinrich Wölfflin'le karşılaşır, müzikal teoriyle ilgilenir. 1906 yılında, resim ve heykel alanında ilk teşebbüste bulunur, Floransa'da kalır. Freundlich'in ışık kullanımı mistiktir ve 1908-1909 yıllarında kübistlerin yanında bulunmuş olmasına rağmen, eserinin fikrinin sağlamlaşmasında bir dönüm noktası 1914 yılında Chartres'tan geçerken meydana gelir. Freundlich'in dünya ve sanat anlayışı burada, katedralin kuzey kulesine yerleşip ve vitray restorasyonunda çalışırken şekillenir. Katedralin vitrayı gibi, eser, kozmosa açık dış dünya ile iç dünya arasındaki birleştirme çizgisidir. Freundlich *Kompozisyonlar*'ında sürekli olarak bu başlangıçtaki duyguyu bulmaya çalışacaktır. 1934 yılında *Die Wege der Abstrakten Kunst*'u kaleme alır, heykeltıraşlık faaliyetini de paralel olarak sürdürür, Paris'te özel bir akademi kurar. "Duvar" adlı bu akademide resim, heykel ve desen öğretir, mimari heykel projeleri hazırlar: Heykel-Dağlar. 1912 tarihli *Der Neue Mensch (Yeni İnsan)* adlı heykeli 1937 yılında, *Entartete Kunst (De-*

jenere Sanat) adlı gezici sergi kataloğunun kapağına konur. Naziler eserlerine el koyup imha ederler. Lublin-Maidanek kampına sürülür. 9 Mart 1943'te ölür.

Biçimsel olarak farklı eserleri, heterojen araştırmaları olan bu sanatçılar, başka şeylerin yanı sıra, soyutlamanın çok sayıda muhtemel yolunun temsilcisidir. Hepsinin ortak özelliği "Soyutlama-Yaratı" hareketine az çok katılmış olmalarıdır.

3. Soyutlama ve figürasyon, tereddütler ve muğlaklıklar. – Figürasyona çok kendine özgü bir geri dönüş örneği vardır. Freundlich, Nazilerin eserlerinden birini imha ettiğini öğrendiğinde, ilk tablolarını akıldan, daha küçük formatlarda tıpatıp yapmaya koyulur.

Ayrıca iki ressam da bizce soyutlama ile figürasyon arasındaki bu muğlaklığa örnek oluşturacak niteliktedir, çünkü eserleri örnektir. Burada, gerçeğin biçimlerinin kimi zaman soyut olarak kopya edilmiş muğlak, yapay ya da melez soyutlaması ya da "Soyutlama-Yaratı" hareketi içinde rastlanabilen tersi türde soyutlamalar olmadığı gibi, tersine, daha temel, hatta deyim yerindeyse, daha doğru bir muğlaklık söz konusudur.

A) Alberto Magnelli (1888-1971) sanat tarihinde, tek başına bir Floransalı ressam olarak kendini gösterir. Mezarında "Pittore fiorentino" [Floransalı ressam] yazdığı da doğrudur. 1915-1917 tarihli eserleri tekil bir soyutlamanın ifadesidir. Bu soyutlama, 1933 yılında *Patlamış Taşlar* dizisinde "patlayacaktır", sanki ondan önceki soyutlama sağlamlaşmak için bu tuhaf ve muammalı figürasyondan,

bu taşlardan, bu kayalık parçalardan, uzayda yüzer gibi boyanmış bu aşınmış madenlerden geçmek zorundaymış gibi. 1934 yılında Paris'e gelecektir. *Açılış* adlı son eserleri, formatlarına rağmen (örneğin 140 x 93) tuhaf bir şekilde anıtsal boyutlardadır.

B) Jean Hélion'un (1904-1986) durumu gayet şaşırtıcıdır, çünkü karar vererek 30'lu yıllarda figürasyona köklü bir şekilde geri döner. "Soyutlama-Yaratı"yla arasına mesafe koyduktan sonra, bu karar geri dönüşüz olacak ve Hélion da savaş sonrasına damgasını vuran figüratif ressamlardan biri olacaktır. 1950 yılında şunu yazıyordu (*Esprit* dergisinin 168 numaralı sayısında): "Tecessüm. İşte sorunun can alıcı noktası bu. Kimsenin yardım edemeyeceği ya da yardım alamayacağı nokta. Geçmişin örnekleri hiçbir işe yaramaz. Her kuşak kendi sembollerini aşındırır. Yaşayan şeyleri ancak kendi içinde bulabilir. Bunlar düşlerime musallat olan ve günlerimi katеden figürler ve nesnelerdir – yoksa üçgenler veya uzayıp giden renkler değil (...) Söz konusu olan işaretlerdir, ama işaretler özellikle içinde boğuştuğum dünyada yerleşmiş olduklarında açık seçik ve geçerlidirler. Kollarımla haç işareti yapıyorum, bacaklarımla X'ler ve düşen kıvrımlarla da paraboller (...) Bana gelince, yirmi beş yaşımda, bir nesnenin en güçlü görsel ifadesini bulmaya çabalamak için sonunda soyutlamaya vardım: Baş basit bir leke oldu, geri kalanı da. Sonra, başı unuttum. Bir tuvale yazılabilecek en ufak işaretin peşinde koştuktan sonra, resmin temel öğelerini araştırmaya ve kontrast kültürüne kendimi verdim: nokta, çizgi, yüzey, degrade, hacim. Bunların yerini hiçbir şey tutmaz. Özel-

likle üçboyut-yüzey kontrastının yerini hiçbir şey tutmaz, ama biçime götürür (...) On iki yıl boyunca ben de kendime küçük bir evren kurmuştum ve bunun oldukça kusursuz olduğunu sanıyordum. Ama her yandan çatlıyordu. Sanki yaşam her biçimiyle içeri girmek için kapıyı çalıyor gibiydi. Kapıyı büyük çabalarla kapalı tutuyordum. Soyutlamayı sonuna kadar itmeye çabalarken, hiç sanmazken dünyanın yüzüne kavuştum."

Bu istisnalar bir yana, "Daire ve Kare" ile "Soyutlama-Yaratı" bir soyutlama retoriği oluşturmaya katkıda bulunmuştu ve bu retorik bir zafer olsun isteniyordu. Soyutlama yalnızca bir "stil" halini aldığından değil; sanatçıların çoğu soyutlamanın kökensel boyutunu unuttuğundan, onun tarihine katılabileceklerini umarak, onun yazgısını ölçemediklerinden retorik yaratıyorlardı. Bu retorik, yazgısı yok olmak olan bir uzam içinde çökelti halini aldı. Tablo-biçim ya da heykel-biçim, sanatın yüzyıllar içinde sağlamlaştırdığı haliyle (ilk soyutlama bunları tartışma konusu ettiği haliyle), bu retoriğin "çerçevesi" ya da "kalıbı" oldular.

Eserin nihai tamamlanışı olarak tablo ya da heykelin tehlikeye attığı önermeler bundan böyle tersine dönmüş, kısıtlanmış, tartışma konusu ettikleri bir uzama ve bir araca tabi olmuş bulurlar kendilerini.

Savaştan sonra, yeni bir Paris Okulu'ndan ya da "geometrik soyutlamanın yenilenmesi"nden söz edilecektir. Modern sanatın yeniden odağı olabileceğine inanan savaş sonrasının bu Paris'inde bu yenilikler aynı retoriğin uzantısı bir ifade buldular.

III. Bölüm

BİR COĞRAFYA DEĞİŞİMİ

I. – Paris: Bir soyutlama retoriği

1. "Paris Okulu". – 10 Mayıs 1941'de Paris'te açılan bir sergi neredeyse hiç fark edilmeyecek ve *a posteriori* çığır açacaktır; serginin adı *Fransız Geleneğinden 20 Genç Ressam*'dır. Kurtuluş'la birlikte, bu mücadelede yer almış olanlar meşru bir şekilde yeni kuşak ressamlar şeklinde ortaya çıktılar. Serginin adı muğlaktı, "gelenek" kelimesi sergiyi sansürden koruyabilmişti (oysa ki oradaki eserlerin çoğu daha önce dejenere sanat damgasını yemişti bile), ama önemli bir estetik ağırlık taşıdığının farkına daha sonra varıldı. Sergi Jean Bazaine (1904 doğumlu) tarafından hazırlanmıştı. Bazaine, Emmanuel Mounier'nin Hıristiyan kişilikçiliğine çok bağlıydı ve1934'ten beri *Esprit* dergisinde yazıyordu. Ayrıca, Manessier (1911-1993), Le Moal ve Bertholle de vardı. Bunlar da Ranson Akademisi'nde Bissière'in öğrencileriydiler. İçlerinden bazıları açıkça ezoterik eğilimler taşıyan "Tanıklık" grubu üyesiydi. Manessi-

er de, görüş değiştirip Trappe'a geçişinden sonra, örneğin 1945 tarihli *Salve Regina* gibi, tinsel yananlamları belirgin olan eserler çiziyordu. Ama bu sergide, aynı zamanda, çok çeşitli eğilimler de bir araya gelmişti. Bu serginin, ikinci Paris Okulu olarak adlandırılacak şeyin öncülü olduğu düşünülebilir. Pierre Francastel'in özgür Paris'teki coşkusu belki böyle açıklanabilir: "Şu anda eksiksiz bir dekor değişimine tanık olduğumuzu ve yeni bir sanat döneminin kuşkusuz başlamış olduğunu ileri sürmek yeterince cüretli: yaklaşık bir yüzyıldır üçüncü dönemdeyiz. Yeni Paris Okulu'nun öncüllerini selamlıyorum."[1] Francastel'in iyimserliğinin büyük ölçüde Paris'in kurtuluşunu görmenin mutluluğuna dayandığı kesindir. Bu Paris Okulu dolayısıyla bir tartışma başlar; Michel Ragon bunun savunucusu olsa da, Kasım 1955'te *Cimaise*'de Julien Alvard'ın kaleminden şunu okuruz: "Bu flama altında toplanmış ressamların listesini sunma yönünde kimilerinin gösterdiği inada rağmen, Paris Okulu diye bir şey yoktur ve bundan söz etmek bir şey dememektir. Paris'in kendi öğretisinin iyiliklerini saçmasından daha çok, ona getirilenlerden yararlandığına kuşku yoktur." Sanat tarihinin üretebileceği çok sayıda adlandırma arasında bunun en yapaylarından biri olduğuna ve bu sözde okula bağlı soyut ressamların eserlerinin çoğunun abartıldığına da kuşku yoktur. (Francastel'in yaptığı gibi, Estève'le Delaunay'yi nasıl karşılaştırabiliriz?)

1) Pierre Francastel, *Nouveau desin, nouvelle peinture, l'Ecole de Paris*, Paris, 1947, s. 177-179.

2. Jestüelliğin önceliği.

A) Lirik soyutlama. – Daha 1947 yılında "Hayali" sergisi sırasında lirik soyutlama terimiyle nitelenmiş bir akımın ilk sergileri, Hans Hartung (1904-1989) ile Wols'un (1913-1951) resimleriyle düzenlendi.

Bu jestüel resim Merleau-Ponty'nin çağdaş felsefesiyle bağlantısız değildi. Merleau-Ponty 1945 yılında *Algının Fenomenolojisi*'ni yayımlamıştı: "Ben uzamın ve zamanın içinde değilim, ben uzam ve zaman değilim, ben uzama ve zamana aitim, bedenim onlara uyuyor ve onları kucaklıyor. Ben bedenimin karşısında değilim, bedenimin içindeyim, daha doğrusu ben, bedenimim." Bağlam değişikliği yapılabilir: Ben tablonun karşısında değilim, tablonun içindeyim, –Wols'un eserini düşünerek– ben kendi tablomum. Burada benzeşim tablo sözcüğüne gelip dayanır; soyutlamanın tarihinin uygunsuz kıldığı şövale tablosu burada ek bir uygunsuzlukla karşılaşır. Böylece bu ressamların çoğunda jest tablonun tutsağı olacaktır, *aracın*, malzemenin, bu resmin taşıdığı amaç açısından dar, konvansiyonel bir uzamın tutsağı olacaktır. Wols'un eserleri karşısında, tablonun jestin esiri olduğu genellikle hissedilir. Hartung'da, mekân pek böyle kısıtlayıcı olarak yaşanmadığından, jestüellik sonunda tabloya uyum sağlar ve eser başlangıçtaki gücüne kavuşur, söz konusu Paris Okulu'nun çoğu ressamına özgü zaaflarla kesişir. Georges Mathieu'ye göre jest teatralleşecektir ve bu teatrelleştirme çok kısa sürede akademikleşecektir.

Uzakdoğu kaligrafisinin etkisi sık sık vurgulandı. Bu etki özellikle Marc Tobey (1890-1976) gibi bir ressamda mevcuttur. Bu da onu sözünü ettiğimiz Amerikalı ressam-

lardan uzaklaştırır. Tavrın bu önceliğini Jean Degottex gibi bir ressamda ve Pierre Soulages'da Mayıs 1949'da görebiliriz. Charles Estienne *Combat*'da vaat dolu ilk dönemlerden söz eder.

Sam Francis (1923 yılında California'da, San Mateo'da doğdu, on yıl Paris'te yaşadıktan sonra 1961 yılında Los Angeles'a yerleşti ve 1994 yılında öldü) gibi bir sanatçının eseri de, Yves Michaud'nun belirttiği nedenlerle ve Sam Francis'in o yılların Fransız resminde oynadığı rolle de olsa, böyle bir akıma bağlanabilir: "Irving Sandler'inki gibi muzaffer bir anlatıda Francis'i hoş bir figür olarak görmek pek kolay olmaz. Onun resminin Greenberg'in kategorilerine hasarsız girmesi pek kolay olmaz."[2]

B) Kıyılarda: Atlan, Fautrier, Van Velde. – "En geçerli eserlerin resmî soyut sanatın kıyısında ve yalnızca kıyısında oluştuğunu düşünüyoruz; tıpkı geçen yüzyılın Van Gogh ve Gauguin denen bu büyük sapkınlarının eserlerinin izlenimciliğin kıyısında ortaya çıkması gibi," der Jean-Michel Atlan, Nisan 1950'de, *Cobra*'nın altıncı sayısında. Muhtemelen Atlan'ın kendisi de bu "kıyıdaki" sanatçılardandır; onun eseri, kendi üzerine kapalı olsa da ve bir varlık metafiziğine çağrı yapsa da, şövale tablosuyla en üst noktada uyuşmayı bildi; sanki eserler tablonun esiri olmak yerine organik olarak tablodan doğuyormuş gibi (Atlan'ın eserlerinin çoğu küçük formattadır). Siyah bir çevre çizgisi olarak yapılanmış olan eserleri tabloyu daha ağır, daha somut kılar. Bir soyutlama retoriğinden söz ederken, bu

2) Yves Michaud, *Sam Francis*, 1992, s. 23.

retoriğin tehlikeye atacağı bir *aracın* içinde çökelti halini alacağını söyledik. Atlan'ın soyutlaması çökelmez, büzüşür, kendine kapanır. Bu durum, paradoksal bir şekilde, Atlan'ın eserlerine gücünü veren şeydir, tablo-biçimle uyuşmasının temelidir.

Atlan 1913 yılında Konstantin'de [Cezayir] doğar ve 1960 yılında Paris'te ölür. 1930 yılında Paris'e gelerek, burada Gaston Bachelard, Benjamine Fondane ve Jean Paulhan'la bağ kurar. 1941 yılında kendi kendini yetiştirerek resim yapmaya başlar; 1947 yılında Michel Tapié'nin düzenlediği "Hayali" sergisine katılır.

Atlan'ın jestüelliği Fautrier'ninkinden tamamen farklıdır ve eserlerinin pek az ortak noktası vardır. Bu ortak nokta, öznel olarak, Fautrier'nin soyutlamasında, özdeş bir şekilde, tablonun biçimlere, jeste, burada yaşamaya çalışan maddeye çanak olarak hizmet etmesidir. Fautrier'nin en iyi tablolarında –ve özellikle *Rehineler* dizisinde– çerçeve biçimlerin yatağıdır, yoksa üretimlerinin biçimsel koşulu değildir. Daha sonra bu güçlü uyum yok olacaktır, tablo-biçim yeniden egemen, üstbelirleyen olacaktır. 1952 yılında Michel Tapié, Dubuffet, Fautrier ve Wols'a uyguladığı "informel" sıfatını yeniden ortaya atacaktır. Örneğin bu sıfatın geriye dönük olarak uygulanabileceği *Rehineler* dizisinde biçimin bu kadar güçlü olması paradoksaldır: Maddeden doğan bir biçim, insani bir biçim, resmi insanileştiren bir biçim; öyle ki burada, imalı bir şekilde, soyutlama bedeni belirtir, hem de beden temsilinin ender olarak eriştiği bir güçle. Drouin Galeri'de *Rehineler*'in sergilenmesine André Malraux önsöz yazmıştı: "Diğerlerinin ipucunu veren rehine, heykeli yapılmış büyük rehinedir. Bu figürler

Fautrier'nin tablolarından ziyade, heykelinden gelir. Uzun süre boyunca boş yere aradığı şeyi eziyet ve işkencede bulmuş olan heykelinden: bir tecessüm yolu. İlk rehinelerin sanatı henüz "rasyonel"dir: Basitleştirilmiş ama doğrudan doğruya dramatik bir çizginin en basit ifadelerine indirgemeye çalıştığı ölümcül figürler. Bu külrengi renkler daima ölümün renkleridir. Ama Fautrier kanın doğrudan telkinini, cesedin suçortaklığını yavaş yavaş ortadan kaldırır. İşkenceyle her türlü rasyonel bağdan kurtulmuş renkler ilk renklerin yerine geçerken, dramı temsil etmeden dramı ifade etmeye çalışan bir çizgi de talan edilmiş profillerin yerine geçer. Dudaktan başka bir şey yoktur, bunlar da damarlardan başka bir şey değildir; bakmayan gözler vardır yalnızca. Bir acı hiyeroglifi." Ertesi yıl, Francis Ponge yazar: "Hiç hareket yok; tinin alanını istila eden imgenin hareketi hariç, karanlığın dibinden gelen işkence çeken yüzün, yakın çekimde yakınlaşan, bizim göğümüzde yıldızlar gibi, uydular gibi, aylar gibi dönen şehit yüzlerinin dönme hareketi hariç. (...) Dinsel bir sanat sergisinin tablolarıdır söz konusu olan. (...) İşte, yeni bir mitolojinin, yeni bir dinin, yeni bir insan kararlılığının kaynaklanabileceği (olumsuz) önemdeki yeni bir konunun karşısındayız."

Jean Fautrier 16 Mayıs 1898'de doğar ve Temmuz 1964'te ölür. On iki yaşında ailesi onu Londra'ya götürür, orada Royal Academy of Art'ın derslerini izleyecektir. İlk kişisel sergisi 1924 yılında Paris'te, Visconti Galeri'de açılır. 1926'dan itibaren dağ, nü, derisi yüzülmüş vücutlar resmeder. Bunlar figürasyona varamadan uzaklaşan eserlerdir. 1934-1940 arasında neredeyse hiç resim yapmaz. 1943 yılında *Rehineler* dizisine girişir.

Atlan'ın ve Fautrier'nin eseri, tabloda soyut imge üretimine zımni olarak, bilinçsizce karşı durur. Bu eserler, söz konusu durumda, belli bir tarihten itibaren, Kandinsky, Maleviç ve Mondrian'dan sonra, tablo-biçimin soyutlamaya uygunsuzluğunu genelleştirebileceğimize dair inancımıza karşı çıkarlar. Onlar temellerini oluşturdukları tabloyu soyutlamayla sınırlandırmayı bildiler ve ne kadar paradoksal olsa da, sanat tarihinin ileri sürdüğünün tersine, Atlan'ın eseri ile Mathieu'nün eseri arasında ya da Estève'in eseri ile Bram Van Velde'nin eseri arasında ortak hiçbir şey yoktur.

Bram Van Velde'nin eseri, Atlan ve Fautrier'nin eserinden biçimsel olarak uzak olsa da, biçimle tablonun özdeşliğini kuracak kadar bunlara yakındır. Örneğin Estève'de çerçevenin içine iyice yerleşmiş bir imge üretimi varken (Fransız geleneğinden anlaşılan bu mudur?), Van Velde'de çizgi çerçeveyi kateder, kenarı boyunca ilerler, çerçeveyi vurgular, iyice altını çizer ki sonunda yok olsun...

1895 yılında Leyden yakınlarında doğan ve 1981'de ölen Bram Van Velde on iki yaşındayken çırak olarak Kramers firmasına girer ve burada mobilyaları boyar ve tavan resimleri yapar. 1922 yılında, ressam olmaya karar vererek dışavurumcu ressamlar kolonisinin yaşadığı Kuzey Almanya'daki Worpswede'ye gider, 1925 yılında Paris'e yerleşir ve orada Van Gogh'u, Cézanne'ı ve modern sanatı keşfeder, peyzajlar ve ölü doğa resimleri yapar. 1937 yılında Samuel Beckett'le tanışır. Onunla ömrü boyunca dost kalacaktır. Savaş sırasında öyle yoksul kalır ki neredeyse hiç resim yapmaz. 1948 yılında Galeri Maeght'teki sergisine

Beckett önsöz yazacaktır. Ayrıca, kardeşi Geer'le birlikte de defalarca sergi açar. 1945'teki bir sergi dolayısıyla iki kardeş hakkında yazdığı bir metinde Beckett şunu söyler: "Abraham Van Velde'de öyle münhasıran ve vahşice resimsel bir tamalgı çabasıyla karşılaşıyoruz ki, düşünceleri mırıldanma halinde olan bizler onu kısmen kavrayabiliriz, onu zamanın içine yerleştirerek, bir tür sözdizimsel rondoya sürükleyerek ancak kavrayabiliriz. (Kelimenin gerçek anlamında parantez içinde, bu tabloların iyi niyetli seyirci üzerinde yarattıkları ve benim de birçok kez tanık olduğum tuhaf etkiyi belirtiyorum. Yorum yapmakta en tezcanlı izleyiciyi bile söz kullanımından yoksun bırakıyorlar. Bu asla altüst olmuş birinin sessizliği değildir; sonunda yine de sızan anlamlı çürütmelere bakıp yargılayabiliriz. Bu, dilsiz biri karşısında, nedenini kendi kendine sorarken sessiz kalan birinin, neredeyse görgü kuralları gereği olan sessizliğidir.)"[3]

3. "Yeni Gerçeklikler Salonu". – 50'li yıllarda soyut sanatın evrimini özellikle de bu salonda sergilenen savaş öncesi Fransa'sının soyut geometrik sanatına bağlamak, gazetecilik eleştirisinden miras stilistik kategorileri üretip çoğaltmaktan kaçınmayı, aynı zamanda da sözünü ettiğimiz "Soyutlama-Yaratma" cemiyeti ile sözünü ettiğimiz salon arasında yapay olmayan tarihsel bir bağ kurmayı sağlar. "1931 yılında kurulan ve 'Soyutlama-Yaratma' denen cemiyet 1946 yılında 'Yeni Gerçeklikler' denen salona dönüşür. Cemiyetin hedefi şudur: Genel olarak somut

3) Samuel Beckett, *Le monde et le pantolon*, Ed. de Minuit, 1989, s. 25.

sanat, figüratif-olmayan sanat ya da soyut sanat denen, yani doğrudan bakış açısından ve doğanın yorumlanmasından tamamen kurtulmuş bir sanatın eserlerinin sergilerini Fransa'da ve yurt dışında düzenlemek." 1946 yılında (1919-1950 arasında Grenoble Müzesi'nde resim konservatörü olan) Andry-Farcy'nin başkanlığında onaylanan tüzüğün birinci maddesinde böyle ifade edilmiştir. Cemiyet altı kişiden oluşmaktadır. Bunlar arasında, Sekreterlik görevini yerine getiren Nelly Van Doesburg ve Salon'un kurucusu olarak belirtilen Frédo Sidès yer almaktadır. "Yeni Gerçeklikler Birinci Salonu. Soyut, somut, yapısalcı, figüratif-olmayan sanat" bu komitenin himayesi altında ilk kez kapılarını 19 Temmuz 1946'da Paris Güzel Sanatlar Sarayı'nda açar. Robert Delaunay, Théo Van Doesburg, Duchamp-Villon, Eggeling, Otto Freundlich, Kandinsky, Lissitsky, Maleviç, Mondrian, Rossiné, Sophie Taueber-Arp, Georges Valmier'in ve bir eleştirmen olan Yvanohé Rambosson'un anısına adanmıştır bu sergi. Hepsi de o tarihte ölmüş bu sanatçıların eserleri, retrospektif sıfatla eşzamanlı olarak sunuluyordu. Aynı zamanda 79 sanatçının da eseri vardı. Başlangıçta çelişik ve tanımsız olan salon, anılarına gösterilen saygıya rağmen, ne bir soyutlama bilançosudur, ne de çağdaş akımlara yüzünü dönmüş bir panorama. "Soyutlama-Yaratma"da ortaya koyduğumuz muğlaklık daha ilk yıldan itibaren mevcuttur. 1947 yılında salon 184 eser sunan 146 kişiyi sergide bir araya getirmiştir. Herbin komitenin başkan yardımcısı olmuştur. Üye sıfatıyla ise Sonia Delaunay, Jean Dewasne ve Jean Gorin görülür. *Defterler Gerçeklikler Hikâyeler* yıllık yayını salonların faaliyetini belirginleştirecektir.

Dominique Viéville bu defterlerdeki metinlerin çoğu için şunu belirtir: "Çok ender olarak gerçek bir düşünmeden kaynaklanan, naif ifadeli bu tür metinler özellikle 1947-1950 yıllarının albümlerinde boldur; bunlar çoğunlukla soyut sanata yakın dönemde geçmiş sanatçıların işidir ve eserleri kimi zaman yaratıcılarının savlarıyla tamamen çelişiktir."[4] Eklektizm ve çeşitlilik, üretilen eserler görüldüğünde belli olmaktadır. Viéville yorumluyor: "Bu konuda Yeni Gerçeklikler, 'Soyutlama-Yaratma' grubunu belirlemiş olan yanlış anlamalara varana dek büyük ölçüde bağlı kaldıkları savaş öncesi modelleri yenilemeye elverişli bir soyutlama teorisi ifade etme ya da sergileme yetersizliği içinde gözükmektedirler." İlk eleştiriler bu çoğalmadan, soyutlamanın bağrındaki bu eklektizmden, nitelik yokluğundan kaynaklanmaktadır. Aslında, "Soyut, Somut, Yapımcı, Figüratif-Olmayan Sanat" adlandırması hem fazlasıyla sekter ve muğlaktı, hem de 1947 ve 1948 salonunda Hartung, Atlan ya da Mathieu'nün varlığının tanıklık ettiği gibi, salonun geometrik gelenekli bir sanatı teşvik etmek olan tanımına uymadığı belliydi. Örneğin, 1948 tarihli olan ve 1949'da yayımlanan "Yeni Gerçeklikler Salonu"nun ilk manifestosu Herbin'in izini taşır. Manifestonun yayımlanması, aralarında Atlan, Bryen, Engel Park, Vulliamy, Malespine ve Mathieu, Deyrolle, Chauvin, Gilioli'nin yanı sıra Jean Dewasne'nin de bulunduğu bir grup sanatçının ayrılmasına yol açtı.

Charles Estienne, *Soyut Sanat Akademik midir* adlı ünlenmiş bir yergi yazısında bu dönemeci "biçimcilik"le dam-

4) *Paris-Paris* sergi kataloğu, Centre Georges-Pompidou, 1981, s. 272.

galayacaktır: "Yeni plastik kodun temel öğeleri şunlardır: Geometrik şekil ve saf denen renk – saf, yani vitamin bakımından saf, azami ölçüde kişisiz, makam çeşitlemelerinin ve maddenin parazit titreşimlerinden mümkün olduğunca kurtulmuş. Kısacası, kesik ve düz planın resimsel estetiği (...) Bütün, ne bir işaret oluşturur ne de bir kip, ama daha ciddi bir şeydir: yeni bir rutin, gözün ve tinin yeni bir kullanımı, kısacası yeni bir nesne, *yeni dışsal nesne* (...) Yeni nesne odur: Kodlandırılmak ve sanat diye dayatılmak istenen sıkıntı verici, ölümcül soyut dekor." Herbin'in plastik alfabesi tek hedeflenen şey değildi. Bu yıllar boyunca ortaya çıkan temel eğilimler arasında, İsviçreli Richard Paul Lohse'nin (1902-1988) çalışmasını anmak gerekir. Biçim ile rengin nicelendirilebilir öğeler olduğu ilkesinden yola çıkan Lohse, somut sanat yolunda bir kusursuzluk biçimi oluşturma iddiasında, dizisel gelişime dayalı eserler gerçekleştiriyordu. Lohse, Max Bill ve Camille Graeser, her türlü öznelliğe ve her keyfiyete son verme yolunu matematik modellerde bulmuş olan savaş sonrasının soyutlama güçlerinden birini temsil ederler.

Ayrıca Victor Vasarely'yi de anmak gerekir (1908 doğumlu). "Bilimsel yaklaşım"a uygun olarak, öznel ve dekoratif arka-planı olmayan bir resim gerçekleştirmek ister. 1950 yılında *Soyut Sanat Atölyesi*'ni kurmuş olan ve "Resim Teknolojisi" adıyla bir dersi kendisinin vereceği Jean Dewasne, Lille Üniversitesi, Grenoble Müzesi, Hanover metrosu için çok sayıda duvar resmi gerekleştirecektir.

Aslında "Yeni Gerçeklikler Salonu", tıpkı "Soyutlama-Yaratma" gibi, soyutlamanın tarihsel bir harekete değil, bir "Brown hareketi"ne uyduğunu, aynı zamanda da gerçek

bir soyutlama retoriğinin oluştuğunu ortaya koymaktadır. Soyut teşebbüslere şövale tablosunun ya da mimarinin uymadığına dair kimi sanatçılardaki bilinç ve bu soyut teşebbüslerden kaynaklanan elle dokunma bilinci de buna eklenir. Örneğin 1950 yılında, "Yeni Gerçeklikler Salonu", "Salon-Uzam" olarak belirtilen bir seksiyon biçiminde, bir dizi anıtsal dekorasyon, vitray projesini, mimari, resim ve heykel arasında işbirliğinin koşullarını hazırlamaya çalışan mimari projeyi sundu. 1956 yılında, "Uzam" grubuna bir mektubunda Gorin, uzamsal eserler yerine "lif-bağlı levhalar üzerine şövale tabloları"nı, mimari çokrenklilik yerine "bu aynı şövale tablosunun duvarlar üzerinde büyük ölçekte büyütülmesi"ni haklı olarak eleştiriyordu.

De Stijl'i ya da Bauhaus'u meşgul etmiş olan büyük tartışmanın artık güncelliğinin kalmadığı belliydi.

1946 yılında Buenos Aires'te kurulan "Arte Madi" grubunun 1948'de "Yeni Gerçeklikler"e sorduğu soru da tablo ya da geleneksel mimari sorusuydu. "Arte Madi" eklemlenmiş resimler (Biedma, Rasas Pet), modüle ya da hareketli heykeller sergiler. Bunlar, o dönemde, kinetizmin yolunu hazırlayan sayısız köşe taşlarını oluşturmaktadır. Geometrik denen bir soyutlama eleştirisinden ve şövale tablosunda aporetik bir hal almış kullanımından yola çıkarak tasarlanan hareket sorunu artık sık sık gündeme gelecektir. Özellikle 1954 yılında Tinguely elektrikli motorlar yardımıyla, siyah zemin üzerinde beyaz, temel geometrik şekilleri harekete geçirir –hareketli tablo– ve Galeri Arnaud'da sergiler. 1955 yılında, Galeri Denise-René'de "Hareket" başlıklı bir sergi düzenlenecektir. Calder ile Marcel Duchamp'ın desteğiyle Agam,

Pol Bury, Tinguely, Soto ve Jacobsen, hepsi de yeni kinetik plastik atılımı dile getiren çalışmalarını sunarlar; bununla birlikte Jacobsen'in sergilediği heykellerin kimi hareketli öğeleri heykelin biçimini değiştirmeye hizmet etmektedir. (Böyle bir yaklaşım, 1960 yılında kurulan ve orijinal bir geometrik eser geliştirecek olan François Morellet'nin de dahil olduğu görsel sanat araştırma grubu "Grav"da yankı bulacaktır.) Soyutlama, *aracın* uygunsuzluğunu bir kez daha ortaya koyuyordu ve bu kez sorun heykelden yola çıkarak gündeme geliyordu. Estetik hareketlerin heterojenliği, bu kez, "Yeni Gerçeklikler"in sözümona başlangıç projesini gerçekleşemez kılıyordu. Herbin'in istifasının ardından oluşan yeni bir komite Şubat 1956'da bir tüzük önerecektir. Buna göre, başlangıçtaki "Somut Sanat, Figüratif-olmayan Sanat ya da Soyut Sanat" ifadesinin yerine "Genellikle soyut sanat olarak adlandırılan sanat eserleri sergisi düzenlemek" ibaresi konacaktır. "Yeni Gerçeklikler, Gerçekliğin Yenileri" yeni adı altında salon bundan böyle, doğasını tanımlamayı kesin olarak reddederek, soyut sanatın gelişmelerinin çoğulluğunu kabul etmekteydi.

En verimli bireysel araştırmaların sonunda yok olacağı bu kaotik manzarada, yine de 1947 yılında ilk *Manifesto Spaziale*'yi yayımlayan ve ışığa yapıcı ve işlemsel bir rol atfeden eserler gerçekleştiren Lucio Fontana'nın (1899-1968) çalışmalarını ayırt etmek gerekir. Kertikler ya da deliklerle *Quanta* dizisine 1959 yılında başladı. 1958 yılında yalnızca bir çentik açılmış bir dizi büyük yağlıboya yaptı. Fontana'nın uzamcılığı Almanya'daki "Sıfır" grubunun yanı sıra Yves Klein'ı da belirledi.

1957 yılında Düsseldorf'ta Otto Piene ve Heinz Mack'ın kurduğu "Sıfır" grubu, soyutlamanın içine Yves Klein'ın anlayışına yakın irrasyonel bir boyut kattı.

Yves Klein (1928-1962) 1950 yılında Londra'da ilk tekrenkli eserlerini sergiledi. Klein'ın kaygıları biçimsel değil, bir anlamda mistiktir. 1957 yılında Milano'da tektip bir şekilde açık deniz mavisiyle boyanmış on bir tane tekrenkli eser sundu. Klein'ın tekrenklileri, soyut düşüncenin şartlarından birini muğlaklığa yer bırakmadan kanıtlar: Fikrin ve doğuşunun eserden ayrı olmadığı, eseri yaratan süreci bilmeden mevcut haliyle sunulan eserin gerçekleşemeyeceği (izleyici hiç bulamayacağı). Tekrenklilik sorunu, fikrin bu önceliğini sonuna iter ve eseri doğuracak olan bu şeyleşme sürecinin bu fikirden ayrı olmadığını kanıtlar.

Dolayısıyla, minimal sanata ya da Ryman'ın (1930 doğumlu) tekrenklisine Klein'ın tekrenklisinden daha karşıt hiçbir şey yoktur. Klein'ın bir tekrenklisine Piero Manzoni'nin (1932-1963) tekrenklisinden, daha doğrusu, kendi adlandırmasıyla, Akrom'undan daha zıt bir şey yoktur (alçıya bulanmış tuvalden yapılma beyaz yüzey rengin yok oluşunu gösterir, mikroptan arındırılmış bir evreni anıştıran yüzey, en ufak mistik yananlamı olmayan rengin ölümü).

Bu 50'li yıllarda Paris'in merkez kalmak istediği soyutlamanın tarihi ancak boşluklarıyla yazılabilir. Birbirlerinden bunca farklı sanatçılar olan Etienne Beothy (1897-1962), Roger Bissière (1888-1964), Serge Poliakoff (1900-1969), Olivier Debré (1920 doğumlu), Jean Degottex (1918-1988), Jean Deyrolle (1911-1967), Philippe

Hosiasson (1898-1978), André Lanskoy (1902-1976), Gérard Schneider (1896-1986), Nicolas Schöffer (1912-1992), Pierre Soulages (1919 doğumlu), Georges Mathieu (1921-2012), Etienne-Martin (1913-1995), Jean-Paul Riopelle (1923-2002), François Stahly (1911-2006), Tal-Coat (1905-1985) ya da Joan Mitchell'i (1926-1992) anmamazlık edemeyiz. Bir yandan geçirimsizlik etkisi çok güçlü olduğundan, diğer yandan mirasın –kuşkusuz kültürel miras ama aynı zamanda biçimsel miras– ağırlığı çok fazla olduğundan, şöyle bir göz attığımız teşebbüslere rağmen, soyutlama, geleneksel biçimlerden, tekrenkliliğin sonuna kadar ittiği ya da kinetizm yoluyla kendinden sapan tablo-biçimden, gerçekten ayrılamaz – tekrenkliler buna kanıttır; hareketin sarstığı heykel-biçimden gerçekten ayrılamamıştır. Burada, *araç*, kendisine karşı çıkacak çabadan her zaman daha güçlü gözükmektedir.

Böylece, soyut olarak bile temsil edici olmayan ama çift-boyutluluğunu onaylayan yüzey karşısında kendini tanımlayan bir resim doğmaktadır. Simon Hantaï'nin (1922-2008) eseri bu tür kaygıların habercisidir. Hantaï 50'li yıllarda gerçeküstücülükten doğan jestüel ressam olarak kendini göstermişti ama 1960 yılında tuval uzamını katlama yöntemiyle yeni bir şekilde ele alarak, çok net bir şekilde etkileyeceği bir sonraki kuşağın tutumunu (Dayanak-Yüzey) öngörür. Hantaï çerçevesinden çıkarılmış bir tuvalin yüzeyini kullanır, yüzeyi katlar, sonra da "körcesine" resimle kaplar. Kat açıldığında ise resim "ortaya çıkar"; boyanmamış yerleri temsil eden beyaz bölgeler, bu durumda, rengin istila ettiği bölgelere karşı durur. Böyle bir tutum yoksulluğuyla, beceri reddiyle, söz konusu Paris

Okulu'nun anlayışıyla özellikle çelişir. Hantaï, kendisinden alıntı yaparsak, "istisnai olanı sıradanlaştırmak" ister, böylece bu yöntemden –yine ona göre– "büyülenme" doğacaktır. 1960'tan bu yana Hantaï tüm diğer yöntemleri bir yana bırakarak bunu kullanır. Tuval ona göre, çerçevesinin esiri olan sınırlı bir uzam değildir, ama, üzerinde çalışıldığında, formatın olumsallıklarından kaçan bir yerdir ve böylece uzam içinde gelişme gösterebilir.

70'li yıllarda soyutlama sorununun ötesinde böyle bir iradeyi Dayanak-Yüzey olarak bir hareketin içinde buluyoruz. Marc Devade, Daniel Dezeuze, Louis Cane, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat, Jean-Pierre Pincemin, Noël Dola ya da Martin Barré veya François Rouan gibi daha münzevi sanatçıların eserleri buna kanıttır. Bir diğer hareket 60'lı ve 70'li yılların plastik sanatlarında da görülen kimlik krizine kanıttır. 2 Haziran 1967'de Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde "Buren, Mosset, Parmentier ve Toroni"ni tuvallerine bakmak"tan ibaret bir konferansa katılmaya insanlar davet edilmişti: yandan 2,50 m'lik dört tuval, salonun dibine kare oluşturacak şekilde asılmıştı. Buren'inki bir kırmızı bir beyaz, 8,7 cm'lik dikey 29 şeritten çizgili bir kumaştı. Mosset'ninkinin ortasında 3 cm genişliğinde, iç çapı 4,5 olan siyah bir daire vardır. Parmentier'nin tuvalinde 38 cm genişliğinde bir beyaz (özentili kumaş) bir gri (katlama sonrası bombeli geçiş) yatay şeritler vardı. Toroni kendi tuvaline 50 numara düz fırçadan 85 iz sürmüştü. Bunlar birbirlerine 30 cm mesafede düzenli olarak uygulanmıştı. BMPT grubunun gösterisi (Aralık 1966'da kuruluşundan beri üçüncü) her grup üyesinin kendi "yapı"sına bağlı kalacağı şeklinde

burada belirgin olan ilke ve iradeye dayanıyordu. Grup, bir yıllık varlığının ardından dağıldı ama resmi kendi varoluşuna indirgeyen, eseri yalnızca kendi varoluşuna mahkûm eden BMPT'nin radikal materyalizmi soyutlamanın tarihinde nihai bir nokta olarak Paris sahnesinde kendini gösterdi.

4. İtalya, Büyük Britanya ve Almanya'da durum. – Yorumlarda Paris'e atfedilen rol ve bu şehrin sanatçılar üzerinde oynadığı çekim gücü, Avrupa'nın diğer şehirlerinde soyut sanatın durumunu çoğu zaman gölgede bırakmıştır. Çağdaş sanatın daima daha uluslararası boyutu ve 1960'tan sonra eserlerin dolaşımı da 50'li yıllarda bazı hareketlerin rolünü belleklerimizden silmeye katkıda bulundu.

İtalya'da *Gruppo degli Otto Pitori Italiani* (1952), *Informalismo* adı altında bilinen ve ifadeci soyutlamaya dönük bir hareketin çekirdeği oldu. Emilio Vedova'nın (1919 doğumlu) eserleri, örneğin *İstila* (1952) ilk fütürist tuvallerin enerjisini ortaya koyar.

Büyük Britanya'da 50'li yıllarda, Cornouailles'daki Saint-Ives'de, Roger Hilton (1911-1975), William Scott (1913-1989), Terry Frost (1915-2003), Bryan Wynter (1915-1975) ve Patrick Heron (1920-1999) gibi sanatçılar bir araya geldiler. Peter Lanyon'un (1918-1964) eşliğinde, peyzajın ve denizin tamamen İngiliz boyutundan esinlenen lirik ve romantik bir soyutlama kurdular. 1954 yılında Londra'da Lawrence Alloway'in düzenlediği *Nine Abstract Artists* sergisinde bu romantik soyutlama, Victor Pasmore'un (1908-1998) etrafında toplanmış Londra gru-

bunun yapımcı eğilimiyle birlikteydi. Grupta Adrian Heath (1920-1992), Anthony Hill, Kenneth ve Mary Martin yer alıyordu. 1964'ten itibaren, heykeltıraş Anthony Caro'nun (1924-2013) bütün bir heykeltıraşlar kuşağı üzerindeki belirleyici rolünü de vurgulamak gerekir.

Almanya'da Temmuz 1949'da bir grup sanatçı "Zen" grubunu kurdu. Gruba Willi Baumeister'in yanı sıra Julius Bissier (1893-1968), Ernst Wilhelm Nay (1902-1968), Theodor Werner (1886-1968), Fritz Winter (1905-1978), Bernard Schultze (1915-2005) ve Emil Schumacher (1912-1999) de katıldı. Bu grubun içinde soyut sanatın başlangıçtaki tinsel boyutunu buluruz; felsefi olmaktan çok tinsel bir boyuttur bu. Bu teşebbüs, güvencesini daima resmin dışında, herhangi bir felsefede bulmaya çalışmış olan böyle bir tinsel boyutun tanımsızlığına kanıttır. 1927'de Uzakdoğu kaligrafisini keşfetmiş olan Bissier'nin gruptaki rolünü vurgulamak gerekir. Bu tinsel öğe, gördüğümüz gibi, 50'li yılların sonunda "Sıfır" grubu tarafından kökten karşıtlıklarla dolu bir biçimde ve başka felsefi gerekçelerle ifade edilecektir. 70'li yıllarda, Gerhard Richter'in (1932 doğumlu) *Soyut Tablolar*'ı Almanya'da ve uluslararası sahnede özel bir rol oynayacaktır.

II. – New York ya da modern sanat fikri

1. Soyut sanatta yeni bir dağılım. – Savaş sonrası dönemde Amerikan soyut sanatının gücünü oluşturan şey şu üç noktaya bağlıydı: Soyut sanatın toplumdan kopuk olarak ortaya çıkmaması; Newman, Rothko, Still gibi belirleyici sa-

natçılar ve diğerleri için soyut sanatın doğuşunun, yedeğe aldıkları ve Avrupa'daki resim geleneğini reddetmeye onları yönelten tinsel, felsefi, hatta teolojik boyuta bağlı olduğu; son olarak da, ve buna bağlı olarak, soyutlamayı şövale tablosunun içinde dondurmuş olan Avrupa soyut resminde tablonun sonluluğuna karşı, bu sanatçıların ortaya attıkları format ve tablo-dışı sorunu geleneksel *araç* olarak şövale tablosunu yeniden tartışma konusu etmektedir.

On yıllar boyunca çökelmiş olan şey, böylece çatlamış oluyordu. Soyutlamanın başlangıcındaki gücünü oluşturmuş üç koşulu burada tekrar buluyor olmamız kayda değerdir.

A) 1937 yılında *Marxist Quarterly* (Columbia Üniversitesi'nde bir grup Troçkist entelektüel tarafından kurulan dergi) birinci sayısında Meyer Shapiro'nun "Soyut Sanatın Doğası" adlı bir makalesini yayımlar. Shapiro burada Alfred Barr'ın *Cubism and Abstract Art*'ta ileri sürdüğü biçimci tezleri çürütüyordu. Ayrıca, Barr'a ve soyutlamayı toplumsal gerçeklikten ayırmak, onu kapalı ve geçirimsiz oluş sistemlerine kapatmak isteyen bütün bir ideolojik geleneğe karşı, soyutlamanın kendi kaynaklarını üretim koşullarından aldığını ileri sürüyor, böylece sanatçının iktidar karşısındaki bağımsızlığının yanılsama olduğu fikrini ima ediyordu (Maleviç ya da Tatlin'in figürasyona dönüşünü hatırlayalım).

Serge Guibault, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı* adlı kitabında şöyle yorumlar: "Ele alması güç bir öneri, iki ucu keskin bir silahtı, çünkü Barr'daki bağımsızlık yanılsamasını ortadan kaldırsa da, soyut sanatı toplumdan kopuk bir fildişi kuleye kapanmakla

suçlayan komünist eleştiriyi de un ufak ediyordu. Soyut sanatın bağımsız olmaması iki tarafı da tamamen silahsız bırakıyordu."[5] Shapiro'nun metni idealist biçimcilik ile toplumsal gerçekçiliği karşı karşıya getiren tavırlarda ilk çözülme işaretiydi ve "soyutlamanın yeniden-değerlendirilmesi"ni sağlıyor olmalıydı.

Mondrian'ın *Boogie-woogie* tablosuna dair Motherwell'in yapacağı yorum semptomatiktir; bu tablo ona göre Mondrian'ın eserinde belirleyici bir çatlağın işaretiydi: "İlk kez, bir özne oradadır, yokluğu nedeniyle değil, ama gerçekten oradadır, şeylerin dışsal görünümünden uzakta olunsa ve yalnızca yarı çıplak şekilde bırakılsa bile oradadır. Yukarıdan olduğu kadar aşağıdan ve yandan da görülen modern, belirgin, dörtgen ve de dikey şehir; canlı ışıklar ve steril yaşam; Broadway, beyazlar ve siyahlar; ve boogie-woogie, hem boyun eğmiş hem isyankâr olanların, ihanete uğrayanların yeraltı müziği... Mondrian dünyaya katılmak için kendi beyaz cennetini terk etti."[6] Zımni bir izin, Amerikan şehrinin damgasının, hatta Amerika'nın damgasının eserlerde bulunduğu, soyutlamanın bu Amerika'dan beslendiği fikri, yorumlarda ama aynı zamanda muhtemelen eserlerin üretim bilincinde yer alır. Örneğin, Greenberg Pollock'ı etkilediğinde, sunumu ikili bir stratejiye başvuracaktır: onun Avrupa mirasını nasıl aştığını ve Amerika'nın onun eserine nasıl

5) Ed. Jacqueline Chambon, 1989, s. 36. [Türkçesi: *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, çev.: Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008.]

6) Akt. Forbes Watson, *American Painting Today*, Washington, The American Federation of Arts, 1939, s. 15.

damga bastığını göstermek: "Günümüzde resimde böyle bir şehir sanatı ancak kübizmden gelebilir. Anlamlı bir biçimde çağdaş Amerika'nın tanıdığı en güçlü ve birinci planda bir sanatçı olmayı vadeden tek ressam, Picasso'nun kübizminin ve Mirò'nun postkübist döneminin –bütün bunlara Kandinsky ve gerçeküstücü esin de eklenmiştir– aşırı, gotik, marazi bir öğrencisidir. Onun adı Jackson Pollock'tur... Çünkü bütün gotik özelliklerine rağmen, Pollock'un sanatı şehir yaşamına karşı durmaya çabalar; bu, duyumların, itkilerin ve dolaysız içerimlerin ıssız cangılında bulunan bir sanattır. Dolayısıyla pozitif ve somut bir sanattır."[7]

B) Rothko, Still ve Newman'ın eserlerine öncülük eden tinsel boyut, birinci bölümümüzde belirttiğimiz kaygının gücüyle tartışmasız bir şekilde ikiye katlanır. Bu üç sanatçıyı dinlemek yeterlidir.

Rothko 1943'te şunu söyler: "Bunlar ebedi semboller olduğundan, temel fikirleri ifade etmek için bunları yeniden bulmamız gerekir. Bunlar, bu insan ister Yunan olsun, ister Aztek, İzlandalı ya da Mısırlı, ayrıntılarda değişen ama özünde asla değişmeyen, yer ve zaman ayrımı yapmayan, insanın ilkel korkularının ve güdülenimlerinin sembolleridir. Ve bizim modern psikolojimiz bunları, yaşam tarzımızın bütün içsel değişimlerine rağmen, düşlerimizde, dilimizde ve sanatımızda işlerken bulur."[8]

7) Clement Greenberg, *Jackson Pollock's New Style*, *Harper's Bazaar*, no. 2883, Şubat 1952, s. 174.

8) Adolph Gottlieb ve Mark Rothko, *The Portrait and the Modern Artist*, New York, Ekim 1943.

Still 1959'da şöyle der: "Dosdoğru ve tek başına yürürken yapılması gereken bir yolculuktu bu... Havadar, karanlık ve talan edilmiş vadilerden geçtikten sonra, yüksekteki sınırsız bir düzlüğe varana dek. Hayalgücü, bundan böyle *korkudan* kurtularak, Görü'yle karışıyordu. Ve Eylem, içkin ve mutlak, Görü'nün anlamı ve tutkunun dayanağı oluyordu."[9]

Newman 1947'de şöyle der: "İnsanın ilk ifade biçimi (...) yaratıcı bir kızgınlık çığlığıydı... *Trajik durumu* karşısında, bilince uyanışına ve boşluk karşısındaki güçsüzlüğü dolayısıyla hissettiği dehşet ve öfke çığlığıydı... İnsanın ilk söylemi bilinmeze yönelikti."[10]

C) *Aracın* tartışma konusu edilmesine gelince, bu öncelikle format sorunundan geçti. Bu, Greenberg'in Pollock'un eserini etkilediğinde başvurduğu *all-over* üzerine şerhlerin ötesinde, sanatçılar için de böyledir. Kendi yorumlarına yeniden dikkat edelim.

Rothko 1951'de: "Büyük tablo resimleri yapmanın, muhteşem ve görkemli tasarımın tarihsel işlevine dahil olduğunu fark ediyorum. Bunu yine de yapıyorum ve bunun bildiğim diğer ressamlara da uygulandığı kanısındayım. (...) Küçük formatta resim yapmak, kendi deneyiminin dışına çıkmaktır, bu deneyimi büyülü bir fenerden ya da indirgen bir camdan görmektir. Oysa ki, büyük bir

9) Gordon M. Smith'e mektup, *Paintings by Clyfford Still.*

10) Barnett Newman, *The First Man was an Artist, Selected Writings and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf, 1990, s. 158.

tabloyu boyamak içine girmektir. Hakim olunan bir şey değildir."[11]

Bu açıklama 1965 yılında Motherwell'de yankı bulur: "Büyük format, modern resmi evcilleştirmeyi, onu içselleştirmeyi hedefleyen bir yüzyıllık eski Fransız geleneğini aniden yok etti. Çıplak kızın ve camlı kapının yerine modern bir Stonehenge, yücelik ve trajiklik duygusu koyduk... (Soyut dışavurumculuğun) büyük simgelerinden biri, görkemli bir vizyon için kullanılan, alışıldık ressam fırçasını aşağılık bir şeye adayan etik bir değerlendirmenin egemenliğindeki, bina halindeki ressam fırçası olacaktır."[12]

Format sorununun burada herhangi bir biçimciliğe bağlı olmadığı, ama tersine yaşamsal ve tinsel bir kaygıya bağlı olduğunu değerlendirebiliriz. Örneğin Pollock 1947'de, "şövale resmi ile duvar resmi arasında ara eserler" boyayabilmek için Guggenheim Vakfı'ndan burs talep etmişti: "Ben şövale resmini can çekişmekte olan bir biçim diye kabul ediyorum ve modern duyarlılık, 'tam duvar' olarak tuvale ya da duvar resmine yönelir."[13]

Şövale tablosu üzerine daha önce belirttiğimiz 1948 tarihli makalesinde Greenberg *all-over* kavramını iyi tanımlar: "Belki de *all-over* bütün hiyerarşik ayrımların kelimenin tam anlamıyla tükendiği ve ortadan kalktığı; herhangi bir alanın ya da deney düzeninin içkin üstünlüğünü ileri

11) Akt. Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, c. I: *L'expressionisme abstrait* (gözden geçirilmiş çeviri), Edition Carré, 1990, s. 157.

12) Akt. Irving Sandler, *a.g.e.*, s. 157.

13) Akt. Sandler, *a.g.e.*

sürmeyi sağlayan hiçbir değer ölçeği olmadığı duygusuna cevap verir."[14] Ama kavramı yine katı bir biçimciliğe doğru çeker, içerdiği iki gerekliliği bir yana bırakır: Tablonun sınırı ile tablo-dışı; ressamların tanıklıklarının hiç tartışmasız ileri sürdüğü, tam anlamıyla fiziksel ama aynı zamanda metafizik gereklilik.

2. Kendine özgü tarihsel koşullar. – Soyut dışavurumcuların büyük bölümünün işlerine başladıkları 30'lu yıllar boyunca egemen estetik bakış açıları Amerika Birleşik Devletleri'nde 1929 borsa iflasının duyurduğu büyük çöküntüyle şekillenmiştir. Roosevelt idaresi gerektiği kadar istihdam yaratmaya karar verdi ve 1933 yılında *Public Works of Art Project*'i kurdu (3749 sanatçı kamu kurumları için eserler yaptı) ve 1935 yılında *Works Progress Administration*'ın (WPA) yönettiği *Federal Art Project*'i kurdu. Çok sayıda sanatçı buna katıldı. Aralarında özellikle De Kooning bulunuyordu: "Her altı haftada bir tablo yapmam gerek. Duvar resimleriyle uğraşanlar vardı, bir de şövalede çalışanlar. Benim ne yapmam gerektiğini bana söylemiyorlardı, tamamen özgürdüm. Para sorunlarımız vardı, ama o dönemde herkesin vardı. Stuart Davis, Arshile Gorky gibi insanlar yeniden çalışıyorlardı. Şaşırtıcı bir dönemdi, Çöküntü'nün ortasında (...). Bizim işimiz buydu."[15] *Project* Amerikan sanatının gelişiminde temel bir rol oynadı. Resim yapmaları için sanatçılara para ödü-

14) Clement Greenberg, *Art et culture*, Editions Macula, 1988, s. 174.
15) Willem de Kooning, *Ecrits et propos*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. "Erit d'artistes", 1992, s. 163.

yordu, bu da çok sayıda genç sanatçının (Gorky, Pollock, De Kooning, Baziotes, Rothko, Gottlieb...) resim yaparak yaşamasını sağladı. Yalnızca Newman projeye katılmayı reddetti, bunun öncelikli nedeni ders vererek daha fazla para kazanmasıydı, aynı zamanda hükümetin lütuflarını kabul ederek kendini tehlikeye atmak istemiyordu. WPA deneyimi 50'li yıllarda New York sanat çevreleri için bir tür vizeydi. *Project*'in kalıcı etkisi özellikle New York'ta sanatsal bir topluluk yaratmak oldu.

Sanatçıların toplumsal sorumluluğu çetrefil bir sorun olarak kalacaktı: Toplumsal gerçekçiliği ve bölgeciliği reddediyorlar, kübizmin geometrik varyantları onları cezbediyordu; 1936-1939 arasında çok sayıda sergi Avrupa avangardına ayrıldı. Ama Amerikan soyutlaması henüz yeterince iyi bilinmiyordu ve pek kabul görmemişti. 1939-1940 arasında çok sayıda Avrupalı sanatçı geldi. Bunların çoğu Paris'e yerleşmişti. Bunlar arasında: André Breton, Marc Chagall, Salvador Dali, Max Ernst, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Mason, Matta, Mondrian, Amédée Ozenfant, Kurt Seligmann, Yves Tanguy, Çeliçev ve Ossip Zadkine yer alır. Bu nedenle New York'un Paris'ten modern sanat fikrini çaldığı önermesini ayrıntılandırmak gerekir. Bauhaus, Gropius sürgünlerinin Harvard'daki rolünü, Mies Van der Rohe'nin Chicago'daki rolünü, Marcel Breuer'i, ayrıca Chicago'da 1938'de bir *New Bauhaus* kurmuş olan Moholy-Nagy'yi (bunun yerini de sanatçının 1946'daki ölümüne dek bir Institut of Design alacaktır), 1933-1949 arasında Black Mountain College'da ders vermiş olan Kuzey Carolina'daki Josef Albers'i (1888-1976) unutmamalı. Muhtemelen en fazla etkide bulunmuş olan

Avrupalı sanatçı, Amerika Birleşik Devletleri'ne 1930'da gelmiş olan Hans Hofmann oldu.

1936 yılında AAA (*American Abstract Artists*) grubu oluştu. İzlenimciliği, dışavurumculuğu ve gerçeküstücülüğü reddeden grup, neo-plastisizmden fazlasıyla etkilenmiş tamamen yapımcı bir sanata yöneliyordu. AAA, Amerikan soyut sanatını küçümseyen müzelerin tutumunu eleştiriyordu, AAA üyelerinin yapımcılaşmamış stillere karşı önyargıları fazlasıyla kök salmıştı. AAA İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren herhangi bir etkide bulunmaz oldu. Soyut dışavurumculuğun hiçbir yandaşı AAA'ya katılmadı; AAA'yı anlayış darlığıyla suçluyorlar ve nesnel-olmamayla sınırlanmayı reddediyorlardı. AAA'nın muhalifleri arasında Rothko ve Gottlieb, Hans Hofmann; Stuart Davis, Gorky, De Kooning, John Graham ve David Smith gibi sanatçılar bulunur. Bunun üzerine üç grup oluşturdular: (Rothko ve Gottlieb'in kurduğu) *The Ten*; Hans Hofmann'ın etrafında odaklanmış bir diğeri; sonuncusu da Davis, Gorky ve De Kooning'in grubudur.

Amerika Birleşik Devletleri'nin en önemli modern sanat profesörü olduğu söylenen Hans Hofmann verdiği derslerle geleceğin çok sayıda soyut dışavurumcusunu, aynı zamanda da Clement Greenber ve Harold Rosenberg gibi eleştirmenleri etkiledi.

Onlar Grubu hakkında bir eleştirmenin yazdığı gibi, konumları, "sanatı propaganda ve biçimcilikten kurtarmak amacıyla toplumsal anlamı soyut ve dışavurumcu mirasla uzlaştırmaya çabalamak"tı.[16]

16) Akt. Sandler, *a.g.e.*, s. 33.

Çeşitli müzelerin, AAA'nın, Hofmann okulunun, Onlar'ın faaliyeti sayesinde New York avangardı dünyanın en fazla haberdar olunan avangardı oldu. 1927-1943 arasında Albert Gallatin'in Museum of Living Art'ını barındıran New York Üniversitesi kütüphanesinin rolünü küçümsememek gerekir. O dönemin birçok sanatçısı orada Cézanne ve Seurat'yla, aynı zamanda da öğrencileriyle (Picasso, Braque, Léger, Juan Gris) ve neo-plastisistler ve yapımcılarla (Mondrian, Vantongerloo, Van Doesburg, Naum Gabo ve Lissitsky) yakınlaştılar. (Bu koleksiyonun Şukin'in koleksiyonuyla benzer rolünü, *mutatis mutandis* belirtmek gerekir.)

Bu farklı gruplar savaş sırasında dağıldılar. Soyut dışavurumculuk o dönemde doğsa bile, bunlar Greenberg'in Soyut Dışavurumculuk adı altında bir araya getirdiği kişilerdi. Greenberg 40'lı yıllarda şunu yazmıştı: "New York Paris'i yakalamıştı –Paris'in kendisi yakalanmamıştı– ve nispeten karanlık bir grup Amerikalı sanatçı, döneminin en geniş resim kültürüne sahipti."[17]

3. "Action Painting" ve "Color-field". – Kolaylık olsun diye Soyut Dışavurumculuk olarak adlandırılan şey iki akıma bölünmüştü: *Action Painting* ve *Color-field*.

1945 yılında Sidney Janis özellikle Hofmann ve Pollock'un çalışmasından söz ederken "soyut ve dışavurumcu akımların kaynaşması"nı belirtiyordu. Bir yıl önce Kootz *New Frontiers in American Painting*'de, "soyutlamanın ve dışavurumculuğun nihai potansiyeli bilinirse" sanatın geleceği de bilinebilir diye yazmıştı.

17) C. Greenberg, *New York Painting only Yesterday*, s. 85.

Eleştirinin daha önce bu kadar belirleyici bir rol hiç oynamadığını ve bunun yalnızca Amerika Birleşik Devletleri'nde sanatçının aynı zamanda eleştirel bir işlevi de olmasına ya da sanatçının eleştirmen olmasına (Greenberg) tek başına bağlanamayacağını saptamak gerekir.

A) *Action Painting.* – (Harold Rosenberg'in *Action Painting* diye adlandırdığı) jestüel resimde, resimle boğaz boğaza gelme arzusu, düşünümsel olmayan bir edim, tam bir bağlanma arzusu, bu ressamların kübizmden vazgeçerek onun temel hedefinin bir tablo imalatı olduğunu düşünerek aşmalarını onaylayan tutum vardı. *Painterly* (resimsel) tutum onlara giderek daha önemli ölçeklerde yüzeyler üzerinde oynayan, bu yüzeyi birleştiren, hiyerarşisini bozan, daha sahici, daha dolaysız bir tavır olarak gelmekle kalmıyordu yalnızca. Dahası bu resim ressamı içine alıyor, onu emiyordu ve ressamın edimi böyle bir yutmanın motoru, hareketi oluyordu.

1947'de Pollock ilk *drippings*'ini gerçekleştirdi; kendini daha yakın hissetmek, tablonun daha fazla parçası olmak için zeminde çalışma tercihini meşrulaştırıyordu, "çünkü böylelikle etrafında yürüyebilirim, aynı anda dört tarafta çalışabilirim ve kelimenin gerçek anlamıyla tablonun *içinde* olabilirim."[18] Pollock'un Max Ernst ya da André Masson karşısında *dripping*'in icatçısı olup olmadığını kendimize sormak, Pollock'un yaratıcı sürecinin özünü bile bilmemek demektir. Aynı yıl Baziotes'un ileri sürdüğü

18) J. Pollock, My Painting, *Possibilities I*, no. 1, Kış 1947-1948, s. 79.

şey de sanatçının tuvalle bu birlikte varlığıdır: "Tuvalin üzerinde olup biten öngörülemez ve ben buna her zaman şaşırırım... Her tablonun kendi gelişimi vardır. Kimisi tuval üzerinde ender birkaç renk bölgesiyle başlayabilir; bir diğeri sayısız çizgiyle; bir başkası ise renk bolluğuyla... Konu, çalışma sırasında ya da tuval tamamlandığında ortaya çıkar."[19]

Georges McNeil, aralarında De Kooning, Hofmann, Brooks, Kline ve Guston gibi kişilerin bulunduğu jestüel ressamların kendiliğindenliğiyle ilişkiyi şöyle özetledi: "Karıştırma yavaşlayıp sonunda tamamen durduğunda, renk kütlesinin bilinçli yapımı ya da hareketin genişlemesi –kısacası, iyi bilinen sofistike yaklaşımlar– tabloyu varolma zorunluluğundan çıkardıklarında, ölmüş yapıya çizgiler ya da renklerle kendiliğinden saldırarak onu canlandırmak ya da diriltmek için tepki gösteriyorum. Burada sezgi özellikle bilinen ilişkileri sarsmak ya da yerinden etmek için, bu ilişkilerin tuval üzerinde yeniden çalışmayı sağlayacak bir meçhule düşmeleri için çalışır. Bir parçayı kesip almanın ya da delip geçmenin bu kendiliğinden şekli, bilinçli olarak oluşmuş ilişkileri inkâr eder ya da etmelidir; soyut resmi zayıflatan hazırlığı bloke etmeye yardım eder. Böylece, dışavurumculuğa götüren bitmek bilmez bilinçli eğilim, esrarengiz bir şekilde resmin en yapıcı evreleri olan bilinçaltı, kendiliğinden 'yıkımlar'la yer değiştirir."[20]

Tablonun sonunu arayan, onun içine titizlikle kapanan Paris Okulu'nun soyutlaması ile kendilerini tablonun

19) W. Baziotes, I cannot evolve any theory, *Possibilities I*, no. 1, s. 2.
20) G. McNeil, Spontaneity, *It is*, no. 3, Kış 1958, s. 14.

içinde çaresizce sıkışık bir halde hisseden Amerikalı ressamların anlayışının denetlenemeyen, güçlü ve açık boyutu arasındaki ayrım bundan daha iyi ifade edilemez.

Action Painting Soyut Dışavurumculuğun egemen akımıdır. *Color-field* denen ve Rothko, Still ve Newman'ı bir araya getiren diğer akım ise jestüelliğin ve itkinin önceliği yerine belirgin bir felsefi ve tinsel arkaplan koyar ve birleşik bir alan yaratmak için yüzeyleri düzenleyen, bir alan olarak yüzeyi renk aracılığıyla ele alma iradesiyle biçimsel olarak nitelenir.

Hofmann. – Hofmann'ın Avrupa modern sanatından beslendiğini söylemek pek bir şey söylememektir. 1904-1914 arasında yaşadığı Paris'te önde gelen avangard sanatçılara, özellikle Delaunay'ye bağlandı. 1915-1936 arasındaki vaktinin esas bölümünü Münih'te, ardından Berkeley'de öğretime ayırdı. Hofmann'ın eserinde tuhaf bir bağdaştırmacı irade vardır; Kandinsky'nin ilk doğaçlamalarının ruhunu, Mondrian'ın soyutlamalarını ve belli bir gerçeküstücülük anlayışını uzlaştırmak ister gibidir. Tuhaf bir şekilde, bu yine de eklektik bir sanata yol açmaz; Irving Sandler'in doğru olarak saptadığı gibi, en azından 1943'ten sonra hiç yol açmaz: "1943'te Hofmann canlı renkli bölgeleri birbirinin karşısına çıkarmaya, kompozisyonu bu renklerin etkileşiminden türetmeye başlar. Bu, geri çekilmiş bölgeleri yüzeye çıkarmayı ve çıkık bölgeleri, tablonun yüzeyini düzleştirecek şekilde geri çekmeyi gerektirir. Bu *push and pull*, tabloyu dinamik güçlerin alanına dönüştürüyordu."[21] Clement Greenberg, Hofmann'ın

21) Akt. Sandler, *a.g.e.*, s. 138.

"tablo yüzeyini cansız olmayan, duyarlı bir nesne olarak" ele aldığını, "resim yapmanın, kaydetmek ya da kapsamaktan ziyade, bir dokunma, elleme ve belirtme sorunu olduğunu" belirtir, "...ve 'yeni' Amerikan resminin genel olarak yüzeyinin yeni dirimselliğiyle ayırt edilmesi kısmen Hofmann sayesindedir".[22] Pollock'un bu tekniği kullanmasından üç yıl önce Hofmann'ın resmi tuvallerin üzerine döktüğünü yine Sandler belirtir.

Hans Hofmann 1880 yılında Almanya'daki Weissenburg'da doğmuştur. Ders vermeye gerçek anlamda 1958'de son vererek kendini özellikle resme adar; 1966 yılında New York'ta ölür.

De Kooning. – *Women* (1950-1952) dizisiyle ilgili olarak David Sylvester'ın sorusuna Willem De Kooning şu cevabı veriyordu:

"D. S. – *Women*'ı resmetmeye başladığınızda, *Action Painting* denen akımın herhangi bir başka ressamından ya da dışavurumculardan çok daha figüratif bir şey yapıyorsunuz. Kendinizi biraz geri kalmış hissediyor olmayasınız?

"W. De K. – Evet. Bu bazı sanatçı ya da eleştirmenlerin bana saldırmasına yol açtı, ama bu onların sorunuydu, benim değil. Ben, figüratif-olmayan bir ressam olma izlenimi içinde hiç değildim. Kimi ressamlar figüre geri dönmeleri gerektiğini düşünüyorlar ve bu sözcüğün gülünç bir yananlamı var. Bir anlamda, birinin burnunu resmetmek için fırçayı resme daldırmak, teorik bakış açısından olduğu kadar felsefi açıdan da oldukça gülünçtür. Günümüzde

22) C. Greenberg, *Hans Hofmann*, Paris, Editions Georges Fall, 1961, s. 24-25.

insan imgesi gibi herhangi bir imgeyi resim yoluyla kopyalama isteği gerçekten saçmadır, çünkü bunu yapma ya da yapmama tercihiyle karşı karşıyayız. Ama aniden, bunu yapmamak bana daha saçma geldi. Bu durumda arzulanma boyun eğmem gerekeceğinden çekiniyorum."[23]

De Kooning sınıflandırılamaz biridir ve *Door to the River* (1960) gibi bir tablo, soyutlama tarihinin en güçlü tablolarından biridir. Ve, Greenberg'in yaptığı gibi, De Kooning'in her zaman "gecikmiş bir kübist" olduğunu ileri sürebilmek için indirgemeci olmak gerekir.

"Kusursuz bir tablo başarabilmenin reçetesi beni asla ilgilendirmedi... Ben kusursuzluk fikriyle çalışmıyordum, nereye kadar gidilebileceğini görmek istiyordum – ama oraya gitme niyetim gerçekten olmadan. Kaygıyla; ve korkuya, belki de vecde olan bir eğilimle," diye yazıyordu De Kooning 1963 yılında.[24] 1949 yılında şunu not etmişti: "Bir üslubun nasıl ortaya çıktığını bilmek imkânsız. Bana göre, uydurma bir üslup yaratılabileceğini düşünmek gayet burjuvadır. Bir üslup yaratmayı arzulamak, *kendi kaygını onaylama* arzusudur."[25]

Willem De Kooning 1904 yılında Rotterdam'da doğdu, 1927 yılında New York'a yerleşti, burada bina ressamlığı yaptı. 1935-1936 yılında WPA için çalıştı, 1948 yılında Black Mountain College'da ders verdi. 1963 yılında Long Island'a kesin olarak yerleşti.

23) W. De Kooning, *a.g.e.*, s. 163.

24) W. De Kooning, Content is a glimpse, *Location I*, no. 1, İlkbahar 1963, s. 47.

25) W. De Kooning, *Ecrits et propos*, *a.g.e.* (italik bize ait), s. 17.

Pollock. – Pollock bir münzevi, her türlü kültürden bağımsızlaşmış biri, yaşamının etrafında örülmüş efsaneler sayesinde kendi resmini üstten-yorumlayan biri haline getirilmiştir. Bir Jackson Pollock miti inşa edilmiştir. Aslında eğitimli bir sanatçıydı, Batı sanatını özellikle kavramış biriydi. 1930-1932 arasında Thomas Hart Benton'dan dersler almış, Rönesans sanatını ondan öğrenmişti. Pollock o dönemde Rembrandt, Rubens ve özellikle de El Greco'yu kopya etmişti. Pollock'un çizim defterleri arasında El Greco'dan yapılma 60'tan fazla desen vardır. Diğer yandan, 1938'e doğru Pollock Meksikalı fresko sanatçılarının etkisine kapıldı. Bu ilgi, bugünden bakıldığında, epik bir duvar sanatını tek sergileyebilen sanatçıların onlar olmasıyla, konularının cazibesiyle (Yerlilerin ritüel sahneleri, vs.) yorumlanabilir. Pollock, fresko sanatçıları için halkı kendi mirasına yakınlaştıracak olan ve ideolojik bir içeriğe de sahip bu hikâyeleri kişisel bir mitolojiye katacaktır. Sandler şunu belirtir: "Pollock'un mitsel içeriklere olan ilgisi kuşkusuz ki John Graham'ın Nisan 1937 tarihinde *Magazine of Art*'ta yayımlanan 'Primitive Art and Picasso' makalesinden etkilenmiştir."[26] De Kooning'in ısrarla belirttiği gibi Pollock'u keşfeden kişi ressam ve eleştirmen John Graham oldu (W. De Kooning, *Ecrits et propos*, s. 125).

Pollock'un Picasso'dan etkilenmiş olduğu da inkâr edilemez, ama Picasso'nun onu etkileyen eserleri *Guernica*'nın hazırlık desenleri ile gerçeküstücü *Le Minotaure* dergisinde yayımlanan Grünewald'ın mihrap ar-

26) Irving Sandler, *a.g.e.*, s. 107.

kalığından esinlenmiş olanlarıdır. Pollock Picasso'nun desenleri üzerine yüzlerce kroki, varyasyon çizdi, hem de emsalsiz bir şiddet ve coşkuyla. En ünlü tablolarından birinin adı olan *Search for a Symbol* simgesel olarak okunabilir: kimi zaman içeriğe giriş anahtarı sağlayan, *Pasiphae* ve *Moby Dick* gibi kimi tablo adlarını Pollock mitlerden aldı. 1942 ve 1946 arasında, Barnett Newman'ın "ritüelci irade" olarak belirttiği şeyle harekete geçen Pollock, resim sürecini bir tür ritüel edime bağlar. 1947 yılında Pollock çalışmasından tanınabilir bütün sembol ya da işaretleri silerek ancak jestlere, bu jestlerin çizgiler halinde iç içe geçerek cephesel bir alan yaratmasına dayanır. Bu tür eserlerin aşırı cephedenliği, (zeminde) üretilen eser ile (duvarda) alımlanan eser arasında konumsal yaşanmışın değişimine yol açar.

Irving Sandler şu yargıyı ileri sürer: "Pollock'un *dripping*'lerinin atmosferi iki çelişik duyumsal duruma benzer: vecd ve kaygı." Şunu ekler: "Çoğu zaman vecd baskın çıkar." Sandler'in saptaması doğru olsa da, en azından eserin yapılmasını, deyim yerindeyse, yapılmışını, sanat tarihinin bir tabloya indirgeyebileceği cephesel dönüşümüyle çakıştırır. Birinci evrede daha ziyade kaygı egemen gibidir, böylelikle Sandler'in ikincide vecd diye adlandırdığı şeye açılınır. Vecdin yerine büyülenme terimini koymak tercih edilebilir. 1953 yılında Pollock bütün *dripping* olasılıklarını tüketti ve soluğu kalmamış gibi, bu tekniği bıraktı. 1951-1952 yıllarında paletini siyah ve beyazla sınırladı, 1953 yılında rengi yeniden palete kattı ve fırçayla resim yapmaya yeniden başladı; Pollock 1956 yılında bir araba kazasında ölecektir.

Jackson Pollock 1912 yılında Wyoming'de doğdu. 1935-1943 arasında WPA için çalıştı. 1950 yılında Viyana bienalinde sergi düzenledi. Eserinin gücüyle olduğu kadar kişiliğiyle de kuşağındaki sanatçılara damgasını vurmuş biridir: "Her türlü entelektüel gevezelikten uzak duruyordu. Katılamıyordu; en azından içmemişse. Ama maharetliydi; hem de nasıl! Biraz çakırkeyif olduğunda iyi biri oluyordu, çok iyi, çok provokatör oluyordu. Ama yalnızca konuşan insanları, ders verenleri küçümsüyordu." (De Kooning, *Ecrits et propos*, 1967, s. 126).

Kline. – Franz Kline, 1949 yılına dek "figüratif" denen ressamlar arasında yer aldı. Onun bakış açısı Kandinsky'yi hatırlatmıyor değildi; bir gün, krokilerinden birinin abartılı biçimde büyütülmüş ayrıntısını yansıttı ve her bir çizginin, biçim düzeyine yükselerek, anamorfoz geçirerek, doğa değiştirdiğini, şaşırtıcı bir özerklik kazandığını saptadı. Böylece, bir günde soyutlamaya geçiş miti doğar. Jestüelliğin otopsisi jesti her biçimden kurtarmıştı, "büyütme"siyle sınır duygusunu yitirmişti. Pollock'la birlikte, tablo-dışı kavramı muhtemelen Kline'de en açık şekilde mevcuttur, çizginin gücü çerçevenin sınırına karşı sürekli mücadele eder. Harold Rosenberg şunu belirtir: "...Bu araştırmanın Kline'de ve De Kooning'de yarattığı güç ve gerilimle karşılaştırıldığında, Soulages'da yumuşak, tatlı ve meditatif bir imge ortaya çıktı. Kline'de boş bir uzamı kateden paramparça uçuşmalara karşıt olarak, Kline'de olduğu gibi, enerji çiziklerinin ve siyahlarındaki kahverengi yansılarının bir iç ışık altında putrel ve ahşap parçalar bütünü gerektirmesinden daha ziyade, Soulages'ın ilk resimlerindeki büyük bıçak izleri, tablo

yüzeyinden yola çıkarak içeriye doğru bir yapı hazırlayan düzlemler olarak işlev görür."[27]

Franz Kline 1915 yılında Pennsylvania'da doğdu ve 1962 yılında New York'ta öldü.

William Baziotes 1912 yılında Pittsburgh'de doğdu, 1936-1940 arasında WPA için çalıştı ve ders verdi. 1952-1963 arasında Hunter College'da resim öğretmenliği yaptı. 1963 yılında öldü.

Arshile Gorky 1904 yılında Ermenistan'da doğdu. Sanat tarihçileri bu anlaşılmaz ressamı bir gerçeküstücü olarak mı yoksa tam biçimini almamış bir soyut dışavurumcu olarak mı kabul etmek gerektiğini bilmemektedir. Ama, her koşulda, bu sanatçı kuşağını insani ve estetik bakımdan belirlediği konusunda tanıklıklar uyuşmaktadır. 1948 yılında New York'ta intihar etti.

Action Painting'e damgasını vuran ressamlar arasında Robert Motherwell'i de saymak gerekir. 1915 yılında Washington eyaletinde Aberdeen'de doğdu, ailesi 1918 yılında California'ya yerleşti. 1932-1938 arasında San Francisco'daki California School of Fine Arts, Standford ve Harvard'da öğrenim gördü; Paris'e gitti, New York'taki Hunter College'da ders verdi. Temel eserleri, farklı ve daha jestüel olmakla birlikte, *color-field* ressamlarının eserlerine son derece yakınlık gösterir. Dolayısıyla, onun eseri soyut dışavurumculuğun iki eğilimini iç içe sokmaktadır.

1903 yılında New York'ta doğan Adolf Gottlieb 1923 yılında Parson School of Design'da öğrenim görür, 1936

27) Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, 1992, s. 152.

yılında WPA için çalışır, Onlar Grubu'nun kurucularındandır, 1974 yılında New York'ta ölür. 1950 yılında Gottlieb bir dizi tabloya başlar. Daha sonra *Parçalanma* adını alacak olan bu seri, parça parça bir uzamın üzerine asılmış bir halenin içinde bulunan geniş bir diskten ibarettir. Sandler şu sonuca varır: "Gottlieb, aslında, jestüel ressamların ve *color-field* ressamlarının fikirlerini soyut bir sembolizme dönüştürmeyi çağdaşlarından daha iyi başardı."[28]

B) *Color-field.* – "Ama ben hep söyledim ve hâlâ böyle düşünüyorum, Barney ve Mark bence Mesihtirler." Willem de Kooning 1979 yılında Joseph Liss ile yaptığı bir söyleşide Barnett Newman ile Mark Rothko'yu böyle hatırlamaktadır. Barnett Newman ile Mark Rothko 1947 yılında Clyfford Still ile birlikte, *Color-field* (alan resmi) olarak adlandırılan Soyut Dışavurumculuğun bellibaşlı iki akımından birinin kurucularıydılar. Rengin ifadeci potansiyellerine odaklanmak istiyorlardı; bununla birlikte, bu durumun içerdiği biçimsel sorunları, örneğin biçimsizliğe düşme riskini ihmal etmiyorlardı. Dolayısıyla, renk yüzeylerini düzenleyerek birleşik bir alan yaratmak ama aynı zamanda her bölgeye aynı renk yoğunluğunu bırakmak söz konusuydu. Yüzeye, renk aracılığıyla, bir alan muamelesi yapmak, desende, biçimde belli bir kesinlik gerektiriyordu. Ama her biri tarafından az çok farklı resimsel imkânlarla çözümlenmiş bu biçimsel sorunların ötesinde, *color-field* ressamları, yüceliği, aşkınlığı, vahyi ortaya koyacak soyut bir sanat yaratma özlemindeydiler. Newman, Rothko

28) Sandler, *a.g.e.*, s. 189.

ve Still'de iki farklı tutum ayırt edilebilir. Bütün Avrupa geleneğini reddederek, 40'lı yılların ilk yarısında, mitsel esinli yarı-soyutlamalar resmetmişler ve mitlerde ve ilkel sanatlarda kendi kâhince niyetlerini anıştıran bir etki aramışlarsa da, 40'lı yılların ikinci yarısında resimsel araçları değişir. Sanatı bildik her şeyden, basmakalıp fikirlerden, yerleşik imge ve biçimlerden kurtarmak ve bir "saf fikir" sanatı önermek, sonsuz bir etki yaratmak, hatta sonsuz bir uzam da denebilir, rengin istilası altında bir uzam yaratmak, tuvalin kenarlarının bile durduramayacağı bir uzam yaratmak söz konusuydu.

Rothko. – Rothko 1949 yılında şunu yazar: "Gelişimi zaman içinde yolculuğu gerektiren çalışma... Kendisi ile fikir arasındaki, fikir ile gözlemci arasındaki her engeli ortadan kaldırma yönünde ilerler. Engel olarak, (başka şeylerin yanı sıra) bellek, tarih ya da geometriyi sayıyorum. Bunlar genelleme bataklıklarıdır ve bunlardan fikir parodileri çekip çıkartılır... Ama asla kendinde bir fikir değildir."[29] Rothko'nun resmi ya da sanatı, Harold Rosenberg'in deyişiyle, "bir fikrin fikri" olma iddiasındaydı. 40'lı yıllarda Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nu, aynı zamanda da Yunan tragedyalarının çoğunu okur; tuvallerinin çoğu o dönemde Antikçağ mitlerini gerekçe olarak göstermektedir. Ona göre bu mitler zamandışı psişik sembollerin taşıyıcısıydı. Tuvallerinden biri olan *The Omen of the Eagle*'ın (1942) konusunu şöyle özetliyordu: "Bütün zamanların mitlerinin türsel özelliği olan Mit Tini"ni işlemektedir. "İçerdiği panteizmde insan, kuş, hayvan ve

29) Akt. Sandler, *a.g.e.*, s. 150.

ağaç –bilinen ve aynı zamanda bilinmeyen– tek ve trajik bir fikrin içinde birleşir."[30] Klasik mitolojiden esinlenen ilk düşçül imgeleri 1942 tarihlidir. 1945-1947 yıllarına doğru gerçeküstücülükten esinlenen büyülü tekne imgeleri, deniz organizmaları ya da ilkel ritüellerde kullanılan aksesuarlar çizer. Rothko, bu imgelerin telkin ettiği ve biyomorfik mutasyon türleri olan (Newman'da bulunan), tuvallerindeki panteist içerikten yavaş yavaş kurtulacak, mitolojik dramların resmedilmesinden vazgeçecek, yalnızca ışığı, biçimi ve rengi koruyacak, yalnızca bu "biricik ve trajik fikri" koruyacaktır. 1948'den itibaren Rothko tuvallerini "boşaltır" ve tuvalin üzerinde uçar gibi gözüken renk tabakaları, renk "alanları" boyar; ama imgelerinden ve her türlü mitsel referanstan kurtulsa da, baştan beri tuvallerini dolduran aydınlık, rengin ürettiği alan etkisi kalır ve güçlenir. Mitsel döneminin tuvallerinde bir arkaplan olarak kalan şey (yatay renk şeritleri) 1950'den sonra tek imge, tuval üzerindeki tek varlık olarak kalır. Bundan böyle Rothko, sanki kendi "yol"unu bulmuş gibi, bütünsel bir görünümü korumak için bu modeli sürekli canlandırır. Yine Joseph Liss'le yaptığı söyleşide Willem De Kooning dostunun bir sergisi vesilesiyle izlenimlerini anlatır: "... Evet! 1961 yılında Modern Sanat Müzesi'ndeki sergisini hatırlıyorum. Tablolarını olağanüstü buldum ve İsa'nın sözünü ona tekrarladım: 'Evimde herkese yer var.' Kendi kendime belki de İsa'yla alakası olmadığını söylüyorum, ama bu sözün onun eserine çok uygun olduğunu görüyo-

30) Akt. Sidney Janis, *Abstract and Surrealism Art in America*, New York, Reynal & Hitchkok, 1944, s. 118.

rum. Bunun üzerine ona şunu dedim: 'Mark, sizin serginizi gördüm. Onları güzel buldum ve... Sizin evinizde herkese yer var.' Nasıl çalışmış olduğunu bildiğimden, bütün bu tablolar çok sayıda yerle iç içe geçmiş oluyordu." (De Kooning, s. 179)

Rothko tuvalde iki ya da üç öğeyi korumuştu: kompozisyonu kolaylaştıran büyük üçgenler ve bu biçimlerin birbiri üzerinde simetrik olarak düzenlenmesi. Bu kompozisyonu sonraki bütün tuvallerinde tekrarladı. Çoğu çok büyük formatta olan tabloları, kamusal mekânlarda sergilenmeye yönelikti. Houston Din ve İnsani Gelişme Enstitüsü Şapeli 1965 yılında ona bir dizi tablo sipariş verdi. Bu da onun aldığı son sipariş oldu. Bu dönemde resmi yok oldu. Rothko atölyesinin kapısını kapar ve burayı kendi mabedi yapar. 1970 yılında atölyesinde intihar eder.

"Her şey meçhul bir mekânda meçhul bir macera olarak başladı," diye yazmıştı 1943 yılında.[31]

Mark Rothko Rusya'da, Dvinsk şehrinde doğdu, ailesiyle birlikte 1913 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti ve Oregon'daki Portland'a yerleştiler. 1925 yılında New York'a gider ve Max Weber'le birlikte Art Students League'de eğitim görür. 1927 yılında Haham Louis Browne'un *Grafik Kutsal Kitap* denen kutsal kitap tarihi kitabına haritalar yapar. Adolf Gottlieb'le 1929 yılında karşılaşır ve onunla birlikte 1935 yılında Onlar (*The Ten*) Grubunu kurar ve düzenli olarak sergi açarlar. 1936 yılında Barnett Newman'la karşılaşır ve WPA için çalışır. 1937-1939 arasında Arizona Çölü'ne yerleşir, sonra New York'a

31) Mark Rothko, *The Romantics were prompted*, s. 84.

geri döner, orada Gottlieb ve Newman'la yeniden buluşur, soyut resim üzerine tartışmalara katılır. 1947 yazında San Francisco'da Clyfford Still'le birlikte ders verir ve 1948 yılında New York'taki Subjects of the Artist School'un kurucularından olur. 1965 yılında Texas'taki Houston Şapeli'nin sipariş ettiği bir dizi tuvale başlar. 1969-1970 yıllarında siyah, gri ve kahverengi bir dizi tuval boyar.

Still. – 1947 yılında Clyfford Still *Color-field*'le bağlantılı tablolarını yapar ve bunlar sayesinde tanınır. Bir zeminden çıkan farklı biçimler meydana getirmek yerine, renk alanı, sanki bir bulaşma ya da yırtılma süreci gibi, genellikle uçlarında bölümlere ayrılır. Parçalı çizgiler yüzeylerin açılımını vurgular, format etkisini artırır. Sandler şu saptamada haklıdır: "Still'in resminin verdiği sınırsızlık duygusu Rothko ve Newman'ınkinden daha büyüktür." Still bu ressamların en gizemlisidir, tamamen reddettiği kübizmle açıkça mücadele eden tek ressamdır. Ama Bauhaus'un geometrizminden daha çok nefret ediyordu. Bu, onun gözünde, mekanist bir ideolojinin ve bireyi çaresizce tabi kılan bir toplumun işaretidir. Rothko'da bulunan ve Newman'da kısmen teolojik bir güç edinecek olan mistik boyut Still'de de görülür. Bununla birlikte, Still'de, eserin uzamı dışında ifade edilemez olarak kalır. Geçmiş Still için "dogma, otorite, gelenek içinde bir çatışma tarihi demetidir (...) Onu anmak, ölümü kutsamaktır. Hepimiz sırtımızda geleneklerin yükünü taşıyoruz."[32] Şu bildirgede Still bu noktada kendini daha geniş biçimde ifade etmiştir:

32) Clyfford Still, *Statement*, *Fifteen Americans* sergisi kataloğu, New York, MoMA, 1952, s. 21.

"20'li yıllar boyunca ne tarafa bakarsak bakalım, ister eski kültürler tarafına, ister kendi bilimsel, estetik ve toplumsal mitlerimize, sezgiyle ya da hayal gücüyle ilgili pek az geçerli cevap bulduğumuz bellidir. Burada, yeni bir ülkede otoritelerini artırmak için Eski Kıta'ya bakışlarını çevirmiş olanlar pusu dağıtamadılar; daha da kesif olmasını sağladılar... Ama, ironinin doruğu olarak, 1913 tarihli Armory Show Avrupa dekadansının hileli ve kısır sonuçlarını bizim üzerimize yıktı... Ben kendi açımdan bu ültimatomları kabul etmeyi reddettim. Bedene referans ya da 'duyarlılık' eklemek benim açımdan entelektüel bir intihar olurdu."[33] Still'in soyutlaması, kökten soyut tablolarında imalı olarak okumaya devam edebileceğimiz iki sembolik imgeden yola çıkarak gelişim gösterdi. Biri, ayakta, tek başına duran bu adamdı, "dimdik ve tek başına", çıplak bir peyzajdan ortaya çıkan zeminde, diğeri siyah Güneş-Toprak çiftiydi. Nietzsche ve Blake okuru olan Still'in kültürü dikkate alındığında ikici ve muhtemelen metaforik bir imgedir bu. Still'in metinleri, mitsel bir toprağı keşfeden bir öncü sanatçı fikrini doğrulamaktadır. Eleştirmenler de onun soyutlamalarında, Batı Amerika panoramalarını, kazılarını, eksikliklerini görmeyi, benzeşim yoluyla istemişlerdi. Still'in eseri "esasta" Amerikalıdır, ama bir başka anlamda, belki, ona atfedilendir. Still'in eseri meçhul bir toprağa doğru, bir hududun ötesine açılsa da, bu ille de Batı Amerika değildir. Eserinin metafizik boyutu da araştırılmadan kalır.

Clyfford Still 1904 yılında Kuzey Dakota'da Grandin'de doğdu. 1904-1920 arasında önce Washington eyaletinde

33) Clyfford Still, Gordon Smith'e mektup, Ocak 1959.

Spokane'de, ardından Kanada'da Bow Island'da yaşadı. 1924'te New York'ta kaldı. 1935-1941 arasında Washington State University'de ders verdi ve 1945 yılında New York'a yerleşti. 1946-1948 arasında, San Francisco'daki California School of Fine Arts'ta ders verdi. 1948 yılında New York'a geri döndü ve burada (özellikle Rothko'yla birlikte) Subjects of the Artist School'u kurdu. 1950-1960 arasında dönem dönem San Francisco'da kaldı. Still konservatörleri, eleştirmenleri, tüccar ve koleksiyoncuları açıkça eleştirecek ve New York sanat dünyasını satılmış olarak değerlendirecektir. 1952-1958 arasında hiçbir yerde sergi açmayı kabul etmez, 1961 yılında New York'tan ayrılır. 1981 yılında Maryland'de ölür.

Newman. – Barnett Newman, genellikle eleştirel ve polemik tarzda çok yazı yazmıştır; soyut dışavurumcuların çoğu, Newman 50'li yıllarda sergi açmaya başladığında onun resmine düşmandı. Aşırılıkçılık mı? Belki; çünkü Newman *color-field* resmi aşırıya vardırmıştır, çünkü resme son vermesi beş yıl sürecektir. Beş yıllık başıboşluk süresince sanat için ve sanata karşı yazar, ressam olmak için artık resim yapmamak ve modern sanatın durumunu anlamaya çalışarak sorunu yeniden düşünmek gerektiğine ikna olmuştur. Öncelikle geçmişi analiz etmek, sanat tarihini yeniden yorumlamak, ama aynı zamanda en yakın geçmişi de yeniden yorumlamak gerekir. Newman, herhangi bir soyut dışavurumcudan daha fazla, bütün Avrupa geleneğini, neo-plastisizmi ve bütün kübist soyutlamaları reddediyordu, ama aynı zamanda resminin "uzamın parçalanması ya da düzenlenmesi olmadığını, ne yapım ne de fovist yıkım olduğunu; düz, dar ve saf çizgi olmadığını,

bozuk, deforme, küçük düşürücü çizgi olmadığını; becerikli göz olmadığını – tıpkı el becerisi gibi; düşün afallamış gözü de olmadığını – tıpkı göz kırpmada olduğu gibi" belirtiyordu.[34] Akademik gerçeküstücülüğe karşı özel bir antipatisi vardı, 1946 yılında gerçeküstücülerin teşebbüsünün "yanılsama yoluyla gerçeği daha gerçek kılmak isterken, yenilgisinin nihai nedeni olan bir teatralliğe vardığını" yazar. "Sonunda yanılsamanın maskesini indirdik, sanatçılar için de bunun bir yanılsama olduğunu, büyü duyusundan yoksun olanın onlar olduğunu öğrendik. Çünkü gerçekçilik, imgelemin gerçekçiliği de dahil, sonuç itibarıyla aldatıcıdır. Okyanusyalı sanatçıyla aradaki fark burada yatar... Ve bunu algılıyoruz, çünkü içeriden dışarıya doğru geldiğini görüyoruz. Gazetecilere özgü el çabukluğuna yer yoktur. İlkel sanatçı bize eksiksiz ve naif bir bakış sunar."[35] Newman modern sanatı topyekun reddediyordu, çünkü kusursuz biçimin gerçekleşmesine yöneliyordu; figüratif ya da soyut, geometrik ya da *painterly*, kusursuz biçimi aramak yerine Newman, "biçimin biçimsiz olabileceği", güzelden ziyade yücenin gizeminin ileri sürüleceği yeni bir sanat olasılığını ele alıyordu. Yücelik kavramını ele almak için, ona göre, Avrupa sanatının temelleri olan nitelik ve kusursuzluk kavramlarından vazgeçmek gerekiyordu. Newman'ı ilkel sanatla ve mitlerle ilgilenmeye yönelten şey hem Avrupa sanatını bu reddi hem de yüce bir sanat yaratma yönündeki bu zorunluluktu (40'lı yılların sonunda *myth-makers* –mit yapıcılar– denen ve esinlerini ilkel sanatta, özellikle Kuzeybatı

34) Barnett Newman, *The Ideographic Picture*, *a.g.e.*, s. 108.
35) Akt. Sandler, *a.g.e.*, s. 176.

sahili yerlilerinde bulan gruba mensuptu ve Okyanusya ilkel sanatına dair birçok sergi düzenledi).

Harold Rosenberg, "Bir İkonlar Ressamı, Barnett Newman" adlı makalesinde şunu yazar: "Onun gözünde resim biçimlerin, rengin ve çizginin düzenlenmesi değildi; 'yüce' bir olayın kutlanmasıydı, meçhulün çağrısıydı."[36] Bu "meçhulün çağrısı"nı ilkel sanatta ve mitlerde bulur, ilkel sanatçılarda aradığı bu biçim soyutlamasında bulur. Ona göre "estetik eylemin temeli" olan, "gizemle –yaşamın, insanın, doğanın, ölüm denen karanlık ve sert kaosun ya da trajedi denen daha gri ve daha yumuşak kaosun gizemiyle– bağ kuran" bu "has fikri" sanki ilkel sanatta yakalamaya çalışıyor gibidir.[37] Bu "has fikir" kavramını ilkel sanata ve yüceliğe bağlar: "Yüce olarak nitelenebilecek efsanelerin ya da mitlerin olmadığı bir dönemde yaşıyorsak, saf ilişkilerden doğan yücelmeyi kabul etmeyi reddediyorsak, soyutta yaşamayı reddediyorsak, yüce bir sanat nasıl yaratabiliriz?" diye yazmıştı 1948 yılında "The Sublime is Now" adlı, *Tiger's Eye* dergisine verdiği son yazısında. Yazıları yalnızca *color-field* resminin habercisi olmakla kalmaz, aynı zamanda, önceki dönemin de, mistik yananlamların izini taşıyan biyomorfik soyutlamaların da habercisidir. 1944-1945'e doğru resim yapmaya başladığında, imgeleri mitolojik referansların damgasını taşır. Bu dönemden yalnızca üç tablonun adı vardır: *Gea*, (1945); *The Slaying of Osiris* [*(Osiris'in Ölümü)*, 1944] ve *The Song of Orpheus* [*(Orpheus'un Ezgisi)*, 1944-1945]. Newman'ın biyografi-

36) Harold Rosenberg, *a.g.e.*, s. 98.
37) Barnett Newman, *The Ideographic Picture*, *a.g.e.*, s. 108.

sinin yazarı Thomas B. Hess bu üç adda (*Gea*, *Osiris* ve *Orpheus*) ortak bir nokta görür: Ölümden sonraki yaşamın dünyası; ve ona göre, "bunca uzun süre yazarak, inceleyerek, konuşarak ve modern sanatın krizine bir çıkış arayarak geçirdikten sonra sanatçının resme geri dönüşünü böyle anmak istemiş olması muhtemeldir".[38]

Ama Newman'ın yüceden anladığı nedir? "The sublime is Now"da Longin, Kant ve Hegel'e göre yüceliği eleştirerek kendi görüşünü ifade eder. Onun gözünde tek övgüye değer Burke'tür. Bu metin kendi zorunluluğunu modern resimde bir yücelik kavramı ele geçirme iradesinden alır: "Belleğin kösteklerinden, çağrışımlardan, nostaljiden, efsanelerden, mitlerden, Batı resminin çarelerini oluşturmuş her şeyden kurtulma yolundayız. İsa'dan, insandan ya da 'yaşam'dan yola çıkarak katedraller inşa etmek yerine, kendimizden ve kendi duygularımızdan yola çıkarak bunları inşa ediyoruz. Yarattığımız imge gerçek ve elle tutulur bir vahyin, tarihin nostaljik gözlükleri olmadan bu vahyi *seyreden* tarafından anlaşılmaya yatkın bir vahyin aşikâr ürünüdür."[39] Burada, (Burke'ün metninde mevcut) yücenin doğmakta olan kaygısına cevap olarak, eserin cevap olarak odaklandığı seyri buluruz, Newman bizim birinci bölümde vurguladığımız kaygı-seyir iki terimlisiyle yeniden bağ kurar. Newman'ın yarattığı imge bir vahyin ürünüdür elbette, ama bu vahiy ona göre bütün Batı tarihinden çıkmış gibidir, kendi tekil tarihi vardır. Mistik konulu ve biyomorfik imgeli tablolarının ardından 1946

38) Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, Paris, Grand Palais, 1972.
39) Barnett Newman, *The Sublime is now*, *a.g.e.*, s. 173.

tarihli bir tablo gelir ve bunun esinleyici adı Newman'ı kesinlikle başka bir yola iter: *Genesis the Break* ve onunla birlikte 1947 tarihli *The Death of Euclid*, Newman'ın eserinde çatlak oluşturur. Bundan böyle, tabloları tekrenkli bir uzamı kesen çizgilerden başka bir şey olmayacaktır; dikeylikleri insanın yüceliğe olan özlemlerini çağrıştırır. 1949'a doğru seyirciyi kelimenin gerçek anlamıyla renk istilası altında bırakmak için devasa formatlarda çalışmaya başlar. Renk onun kişisel yücelik görüşünü ortaya koyar: istila, devasalık, ama aynı zamanda aşırı, ciddi ve mutlağa doğru uzanan sadelik. Burada tam da vahiy söz konusudur. Newman hakkında Kabalistik bir etkiden sık sık söz edilmiştir. Polonya Yahudisi olan anne babasında Musevilik eğitim ve bilgiye büyük bir saygı biçimini alıyordu. Newman Yahudi inancıyla yetiştirilmişti, ama Amerikan değerlerine de saygılıydı. Newman anarşist bir gazeteyi okuyabilmek için çok geç dönemde Yidiş dilini öğrendi. Gelenek yine de onun peşini bırakmaz ve musallat olur. Newman bundan söz etmez, onun yerine eseri söz eder. 1957 yılında, bir kalp krizinin ardından hastaneden çıktıktan yalnızca bir hafta sonra *Haç Yolları (Stations of Cross)* dizisine başlar. Newman bu 14 adet *Haç Yolları*'na çok sayıda metin adamıştır. Bunlara Aramice *Lema Sabahthani* altbaşlığını verir:

"*Lema Sabahthani* – Niçin? Niçin beni terk ettin? Beni terk etmen niye? Hangi amaçla? Niçin? Çarmıh İşkencesi bu. İsa'nın çığlığı bu. Bu çığlık Via Dolorosa'nın korkunç yükselişi değil, bu cevapsız sorudur."[40]

40) Barnett Newman, From Barnett Newman: The Stations of Cross, *Lema Sabachthani*, *a.g.e.*, s. 187.

Newman'ın çizgisi, tıpkı ilkel insanınki gibi, bir tavırdır, boşlukta bir "çığlık"tır. Bu çizgi, bu hat bir mevcudiyetin, onun mevcudiyetinin işaretidir, aynı zamanda da bakan kişinin işaretidir. Harold Rosenberg şunu yazar: "Newman'ın bir tablosunun temel özelliği, doğayı yenilgi durumunda tutan kendilik olarak orada olmasıdır."[41]

Rosenberg burada iki kez haklıdır, öncelikle bu doğayı Newman reddetmektedir, doğa kaosu aşma arzusunun bir engelidir, ama dahası Newman esere içkin bir mevcudiyet metafiziğini savunmaktadır. Newman, David Sylvester'la bir röportajında şunu ileri sürer: "...Resim insana bir yer duyusu vermelidir: kendinin bilincinde olabilmek için orada olduğunu bilmelidir (...) Ve benim eserim hakkında hiç söylenmemiş naziklikteki şeylerden biri, bizzat sizin söylediğiniz gibi, tablolarımın önünde dururken kişinin kendi tam ölçüsünün bilincine vardığıdır."[42] Sally Bonn'un saptadığı gibi,[43] İsrail halkının tarihindeki ilk sanat eseri çölde inşa edilen mabettir ve bunun anısı yalnızca metinlerde mevcuttur. Barınak *(mishkan)* adlandırması, Tanrı'nın halkı arasındaki mevcudiyetinin "ikâmet yeri" olarak burayı belirtir. "Mevcudiyet" kavramı Yahudi teoloji ve mistiğinde temeldir. Özü gereği gayrimaddi, tamamen sembolik yeri ibadetin gerçek merkezi olur. Newman'ın metinlerinin, Rosenberg'inkilerin ve Yahudi mistiğinin bu "burada-varlık"ını, Newman'ın tablolarının kimi adlarıyla,

41) Harold Rosenberg, *a.g.e.*, s. 99.

42) Barnett Newman, *a.g.e.*, s. 257.

43) Sally Bonn, *Barnett Newman et la philosophie*, doktora tezi, Paris X, Nanterre.

Şimdi adlı diziyle, *Burası* adlı heykel dizisiyle, keza *Burası Orası Değil* ya da *Bizzat Burası* gibi tablolarla nasıl karşılaştırmayız?

Newman 1905 yılında New York'ta doğdu. 1922-1926 arasında New York'ta, Art Student League'de öğrenim gördü, aynı zamanda 1923 yılında New York'taki City College'a kayıt oldu, 1927 yılında buradan edebiyat diploması aldı ve ressam olarak mesleğe başlayabileceğini düşündü. 1927-1937 arasında babasının işini sürdürmek zorunda kalacaktır. Ama tam resme başlayabileceği sırada durur, nefesi kesilmiştir, 1939-1944 arasında resim yapabilecek durumda değildir. 1949 yılında New York'ta Subjects of the Artist School'da ders verir, 1959 yılında Kanada'da Sanat Atölyeleri'ni yönetir. 1965'te Brezilya'daki VIII. São Paulo Bienali'nde eserlerini sergiler. Barnett Newman 1970 yılında bir kalp krizinin ardından ölür.

4. Biçimciliğin zaferi. – Soyutlamayla ilgili eserlerin Newman, Reinhardt ve *–hele ki–* Stella'yı ortak bir saptama içinde toplaması belirgin bir yanlış anlamadır.[44] Biçimci bir etkinlik kaygısı Stella'yı Newman'ın eserlerine eğilmeye yöneltti, ama Stella burada yalnızca biçimsel şartlar görmektedir. Stella, Newman'ın eserinin metafizik özünü asla dert etmedi ve hatta bu esere felsefi ya da teolojik içeriğinden bağımsız olarak ya da buna rağmen bakmış olduğu bile söylenebilir. Buna karşı yalnızca ilgisiz değildi, resimde inkâr etmek, silmek, unutmak istediği tek şey

44) Michel Ragon, Le retour à la rigueur, *Journal de l'art abstrait*, Ed. Skira, 1992.

buydu. Gerçekten de Stella kendi estetiğini Reinhardt'ın yazıları ve eseri üzerinde, aynı zamanda da Greenberg'in eleştirileri üzerinde temellendirdi. Bunu daha iyi kavramak için, Reinhardt ve Newman gibi bu iki çağdaş ressamı bu kadar temelde karşı karşıya getiren şeyi değerlendirebilmek gerekir.

Reinhardt. – Ad Reinhardt 1913 yılında Buffalo'da (New York eyaleti) doğdu, 1931-1935 arasında Columbia University'de (New York), ardından National Academy of Design'da öğrenim gördü. Andığımız sanatçılar arasında, 1937-1947 arasında AAA'ya katılmış, 1947-1967 arasında Brooklyn College'da, 1959-1967 arasında ise Hunter College'da ders veren bir tek o vardır. 1967 yılında New York'ta ölür.

Kuşağından sanatçılar arasında, yaşamla ya da biyografiyle ilişkili biçimsellik-dışı her referansın yanı sıra her türlü tinsel ya da metafizik boyutu da sistematik ve iradeci bir tarzda silerek, polemik ve tartışmaya yer vermez biçimde resmin "arındırılmasını" talep eden tek ressam o oldu. Soyut dışavurumcuları sertçe eleştirmeye hiç ara vermedi ve onları, eserin sözde biçimsel gücüne zarar veren tinsel ve psikolojik bir karmaşık yığının içine saplanıp kalmakla eleştirdi. Burada temel bir tartışmaya temas ediyoruz; bu, Reinhardt'ın, bu dönemin grup fotoğraflarında yer almaya bağlı kalsa da, Newman, Rothko ya da Still gibi sanatçılarla bir anlamda özdeşleştirilebileceğini dışlar. Newman, Rothko ve Still'e göre (bir başka biçimde de Pollock ve De Kooning'e... göre) eser (bu sanatçıların atfettikleri ad ne olursa olsun: Newman'a göre yüce, Still'e göre vahiy, vs.) varlığın aşkınlığı olduğu için böyledir. Buna karşılık, Rein-

hardt gibi sanatçılar için, ya da göreceğimiz gibi Stella için, eser neyse o olarak değer taşır: sıkı sıkıya kayıtlı, kendi varoluşuna sımsıkı kenetli, kesinlikle esere tahsis edilmiş ve yalnızca onun kipliklerini araştırmaya yönelik. Reinhardt, Still, Rothko ve Newman'ı düşünerek, "bu saçma aşkınlık, gerçekliğin ardındaki bir gerçekliğin bu tasarımı" diyerek onları gülünç düşürmeye çalışmıyor muydu? Ve bunun karşısına, "sanat konusunda söylenebilecek tek şey, sanatın sanat olduğudur (...). Sanat, sanat-olarak-sanattır ve geri kalan her şey, geri kalan her şeydir,"[45] diyerek "illüstrasyondan, çaptırmadan, göz boyamadan, ima ya da yapaylıktan yoksun, saf (saflaştırılmış) bir resim"[46] çıkarmak istemiyor muydu?

İfade etmeye çalıştığımız karşıtlığın kapsamını ve *Action Painting* ressamlarının ama daha ziyade de Rothko, Still ya da Newman'ın böyle bir biçimcilik karşısındaki derin antipatisini, Rothko'nun bu inanç bildirimini dikkate alarak ölçeceğiz: "İnsanı bilincin en ufak olasılıklarından bile yoksun bırakmaktansa, bir taşa insanbiçimci sıfatlar yüklemeyi tercih ederim."[47]

Lucy Lippard 1965'te şunu belirtir: "Reinhardt şimdi bir asi ve bir peygamber olarak kabul gördü; genel olarak hayranlık duyulan biri, ama yakın dönem eğilimleri kar-

45) Ad Reinhardt, *Art-as-Art*, Art *International*, 20 Aralık 1962, s. 39.

46) Ad Reinhardt, *Ad Reinhardt* kataloğunda, New York, Betty Parsons Gallery, 1947.

47) Mark Rothko, *Personal Statement*, A *Painting Prophecy* sergi kataloğu, 1950.

şısında, model değil öncü simgesi taşıyor."[48] Reinhardt'a verilen aşırı değer burada da ortadadır. Stella'nın siyah şeritli soyutlamalarına çok yakın olan kare biçimli siyah resimleri, 1960'tan itibaren yapılmışlardır ve 1963 yılında Museum of Modern Art'ta *Americans* sergisinden önce bunları görmüş olanların sayısı azdır. Bu siyah kareler 1,50 m'lik tuvallerdir, yandan yatay ve dikey olarak üç eşit şerit halinde bölünmüşlerdir, böylelikle hemen hemen aynı koyu gri rengin boyandığı dokuz özdeş kare yaratılmıştır. Tekrenkli bu kareler Reinhardt'a göre resmin kesin ve kaçınılmaz biçimini temsil ediyordu ve yaşamının sonuna dek bunu tekrar etmeye devam edeceğini savundu, dediğini de yaptı.

Reinhardt'ın radikal dogmatizminin içinde, gözde hedeflerinden biri Greenberg olması paradoksaldır; sık sık alıntı yaptığımız Greenberg, metinlerinde başlangıçta ortaya çıkmış ampirik anlamda biçimci boyutu yıllar içerisinde mantıksal olarak güçlendirdi, biçimci eleştirinin tartışmasız vazgeçilmez kişisi oldu. Resim kendi kendine gönderme yapmalıdır ve bir nesne olarak kendine yetmelidir. Tıpkı yalnızca biçimsel sorunlarla ilgilenmesi gereken eleştiri gibi. Aslında Greenberg sanatın biçimsel sorunlarına özellikle yoğunlaşıyordu. Barbara Rose'un aktardığı şaşırtıcı bir anekdotu aktarırsak: "Picasso'nun bir tuvalini, *Ölü Çukuru*'nu analiz ederken, konunun bir ölüm kampı olduğunu laf arasında bile belirtmek zorunda olduğunu hissetmedi, Picasso'nun kullandığı biçimle-

48) Lucy Lippard, *New York Letter*, *Art International*, Mayıs 1965, s. 52.

rin sözdağarının özgül ifadeci niteliklerini incelemeye de kalkışmadı."[49]

Stella. – Stella bu biçimci estetiğe hakim olacak sanatçıdır. "Genç Ustalar ve Yeni Eleştirmenler Frank Stella" başlıklı bir makalede Harold Rosenberg şunu yazar: "Savaş sonrası Amerikan sanatına Stella'nın cevabı, bu sanatı kesinlikle biçimsel problemler açısından –örneğin derinlik ve rölyef yokluğu, format, biçim, doku, tekrar– yeniden yorumlamak oldu, sanki sınıfta De Kooning'i, Pollock'u, Kline ve Hofmann'ı teşrih ediyor gibidir."[50]

Stella'nın tuvallerinin asıl niteliği, ama özellikle de büyük formatların onları Reinhardt'ın tuvallerinden ayırt ediyor olması, görünüşte soyut dışavurumculuğa bağlaması, bunu daha iyi reddetmek içindir. Burada *painterly/ post-painterly* tartışması açılır. De Kooning muhtemelen *painterly* ressam modeliyse, Stella da *post-painterly* ressam modeli olarak kabul edilebilir. Rosenber'in metni şu saptamayla başlıyordu: "Frank Stella, otuz üç yaşında modern sanat müzesindeki bir retrospektifle, vakit kaybetmemiş bir sanatçıdır."[51] Gerçekten de Stella zaman kaybetmemiştir. Kendi kuşağının ressamlarına yeni bir yol açtığı inkâr edilemez; örneğin Judd ve *painterly* resmi reddeden herkes bunlar arasındadır. Ama Stella heykel yapmayı reddediyordu ve siyah şeritli resimlerinin özekdeş yapısının yol açtığı perspektif yanılsaması etkisini azaltmak amacıyla

49) Barbara Rose, *Problem of Critisism*, IV: *The Politics of Art*, Bölüm 1, "Art Forum", Şubat 1968, s. 32.

50) Harold Rosenberg, *a.g.e.*, s. 128.

51) H. Rosenberg, *a.g.e.*, s. 125.

çerçeveyi kesmemekten söz ediyordu. Amaç düzselliği daha artırmaktı (Greenberg'in katkısı hemen anlaşılıyor). Bunu yaparken Stella tabloyu bir soyutlama yeri olarak "tasfiye ediyordu." Diğer *post-painterly* ressamlar biçimciliğe bağlanabilir: Morris Louis (1912-1962), Kenneth Noland (1924-2010), Jules Olitski (1922-2007). İlkin, Josef Albers'in Kenneth Noland'ın eseri üzerindeki belirleyici rolünü vurgulamak gerekir. 1956 yılında Noland ilk karakteristik motifi olan daireyi, muhtemelen Albers'in karesine karşılık olarak buldu. *Kareye Övgü* dizisi hakkında şunları yazmış olan Albers'in renge atfettiği rolü kusursuzca sindirmişti: "Kullanılan renk tercihi ve art arda geliş sıraları, bir etkileşim iradesinin sonucudur, öyle ki bunlar birbirlerini etkiler ve karşılıklı olarak dönüşürler, öne ve arkaya doğru çeşitli biçimlerde hareket ederler... Bu, plastik düzenleme aracı olarak rengin özerkliğini ileri sürme hedefi içindedir."

Stella *Profactors* dizisine 1967 yılında girişti. Bu dizinin tuvalleri genellikle zeminden tavana kadar yükselir, bu da onlara mimari bir boyut kazandırır. Stella bunları şöyle yorumlamıştır: "Temel hedefim, genellikle 'dekoratif resim' olarak adlandırılan şeyi, hiç ikirciklililiğe düşmeden, soyutlama olarak gerçekten yaşayabilir kılmaktı ve terimin geleneksel anlamıyla asla dekoratif olmaması bağlamında resimsel kaygı ve problemlerin içine dahil etmekti."[52]

Frank Stella 1936'da Boston'un kenar mahallesi olan Malden'de doğdu. New York'ta yaşıyor ve çalışıyor.

52) William Rubin, *Stella*, s. 149.

5. Minimal sanat. – Tabloyu aşan ve kendinde nesneler olarak kabul edilebilen, bu *araçtan* kurtulmuş ilk eserlerin Stella'nınkiler olduğunu söyledik. Donald Judd şöyle yorumladı: "Stella'nın tuvallerinin çoğu döşeme taşlarını düşündürmektedir, çünkü genelde olduğundan daha belirgin bir kabartıları vardır ve bazıları dekupe, kertik kertiktir... Alüminyum resimlerin kesikleri şeritlerin yapısını belirler. Bu yansıma, tıpkı perspektif etkilerinin ve konturlarla şeritler arasındaki yakın ilişkinin yokluğu gibi, tuvallere bir nesne görünümü verir ve bu da birçoğunun yoğunluğuna katkıda bulunur."[53]

Minimal sanat olarak adlandırılması uygun olan şey, bu *araç* sorununu düzenleyen ve klasik kategorileri –tablo ve heykel– yok eden şeydir. Minimalist heykelden söz edilse de, geleneksel yananlamı içinde heykel sözcüğü uygunsuzdur. Donald Judd ile Robert Morris'in 1963'teki, Dan Flavin'in 1964'teki ve Carl André'nin 1965'teki sergileri bu hareketin kapsamını ifade etmişlerdir. Judd'a göre, resim, imkânlarını sınırlandıran bir geleneğin esiriydi. Görülmemiş olduğu için benimsediği nesne, sırurlara bağlı değildir.

"Üç boyut [çalışmak] her türlü malzeme ve renk kullanımına imkân tanır" ve özellikle floresan aydınlatmalar, formika, cam lif, krom ve plastik gibi kullanılmamış malzemelerle çalışır. Bu "malzeme, renk ve somut, gerçek uzamlar" resimde olmayan bir özgünlüğe ve güce sahiptirler. Sonuç olarak, diyordu Judd, resim "yerini terk etmelidir."[54]

53) Donald Judd, *Local History*, s. 32.

54) D. Judd, New York Exhibitions: Kenneth Noland, *Arts magazin*, Eylül 1963, s. 54.

Tablonun düzlüğünün ne pahasına olursa olsun dışlamak istemiş olduğu bu üçüncü boyut minimalizmde bulunuyordu; artık tabloya ait olmayan, sanatçının, seyircinin yer değiştirmesinin, gerçek hal almış yer değiştirmenin uzamına atılmıştı.

Flavin ya da Andre gibi sanatçıların Rus yapısalcılığına bağlılıklarını belirttiklerini saptamak çarpıcı olur. Flavin bir dizi eserini Tatlin'e ithaf etti. Bu akımın içerisinde Carl André (1935 doğumlu), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994) ve Robert Morris (1931 doğumlu) yer alır. Dış halkada, Richard Serra'nın (1939 doğumlu) eseri, esasen müze uzamına bağlı olan minimalist sorunsalını doğal alanlara taşır. Brice Marden (1938 doğumlu) ve Robert Ryman ile Agnès Martin (1912-2004) de genellikle bu harekete bağlanmıştır. Bu üç sanatçının teşebbüsleri yine de minimalistlerin kaygılarından net biçimde ayrılır. Agnès, projesinin tinsel boyutunu vurgulayarak şunu yazıyordu: "Tamamen soyut, çevreye her türlü referanstan bağımsız sanatsal bir çalışma müzik gibidir ve aynı tepkilere yol açar. Biz çizgiye, tona ve renge, sese gösterdiğimiz tepkinin aynını veriyoruz ve, tıpkı müzik gibi, soyut sanat da tematiktir. Bizim için sözcükleri aşan bir anlam taşır."[55]

55) Agnès Martin, *Ecrits*, çev.: Sally Bonn, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. "Ecrits d'artistes", 1993, s. 61.

Sonuç

Karşılaştırma belki aceleci kaçacak ama, yarım yüzyılı aşkın bir mesafeden, ve bu soyutlamanın tarihine bir süreklilik ya da yapay bir tarih anlamı vermek istemeden, bir yandan, Maleviç'in süprematizminde tablonun esiri olan tinsel ve metafizik boyut ve şövale tablosuna son vermek istemiş Tatlin ve Rodçenko'nun radikal yapısalcılığı arasındaki karşıtlık ile diğer yandan Newman gibi *color-field* sanatçılarla Stella'nın ve minimalistlerin biçimciliği arasındaki uzlaşmazlığı birbirine koşut görmememiz mümkün müdür?

(Sınırın tanımı ne olursa olsun, ister formatın gerçek sınırı, ister tam anlamıyla felsefi sınır) sınırlarının ucuna itilmiş tabloyu, bunun ardından gelen hareketlerle (uygulamalı sanatlarda ya da minimalizmde tablonun radikal aşılması) karşı karşıya getiren bu gevşeme-kasılma ritmi, soyut sanatın özüdür, muğlaklığı, kavranışının motorudur.

Başlangıçta tablodaki soyutlayıcı sürecin düşmanı olan üçüncü boyut, tuhaf bir şekilde, tablonun içinde mevcut soyutlamanın aşılmasının ortak noktasıdır. Artık gerçekdışı olan perspektifçiliğin değil, yer değiştirmenin gerçek üçüncü boyutu söz konusudur. Yine de, birinci büyük soyutlamanın (mimari ve uygulamalı sanatlar tarafından)

aşılmasında ve minimalizme özgü aşmada esasen antagonist nitelikte olduğu ortaya çıkar; tarihsel bağlamların doğası bakımından elbette farklıdır, ama aynı zamanda birincisi soyutlamayı toplumsal bir işleve doğru çekerken ikincisi bu işlevden uzaklaştırdığı için de farklıdır.

Soyutlamadan, başlangıçtaki manevi ve metafizik gücünden geriye kalanı da sorgulamanın yeridir. Biçimciliğin, eserlere özgü şeyleşmede olduğu kadar yorum yoluyla da, kendi düzenini metafiziğin sonundan doğma bir felsefeye göre inşa ettiği de her zaman ileri sürülebilir. Biçimci eleştirmenler için Wittgenstein'ın çok ünlü metnini aktarmak kolaylık olur: "Sürekli olarak 'niçin?' diye soran insanlar, bir anıtın önüne geldiklerinde ellerindeki rehberi okumaya dalan turistlere benzer; yapımının tarihini okumakla öylesine meşguldürler ki anıtın kendisini göremezler. Tasvir etmekle yetinmek yerine açıklama eğilimi yalnızca kötü felsefe yaratır."[1] Metafiziğin sonunun sonundaki ender filozoflar sanatla ilgilendiklerinde, onların zevksizliğini ileri sürmek gayet kolaydır. İnşa edilmiş teorik aygıtla düzenlenmiş biçimci cephenin karşısına nostaljik bir literatür çıkar. Rasgele aktaralım: "Gerçekten de, bir Pollock'u bir Wols ya da bir Mathieu'ye, bir Soulages'ı bir Barnett Newman ya da bir Kline'a, bir De Kooning'i bir Schneider'e, bir Hartung'u bir Clyfford Still'e yakınlaştıran şey, bütün bu sanatçıların teori karşısında içgüdüye, beceri karşısında şiirselliğe öncelik vermeleridir."[2]

1) Ian Hackling, Wittengstein the Psychologist, *New York Review of Books*, 1 Nisan 1982, s. 43.

2) Michel Ragon, *Journal de l'art abstrait*, *a.g.e.*, s. 145.

Böyle bir sav üç noktaya dayanır:

Newman ve Soulages, Still ve Hartung gibi pek az karşılaştırılabilir sanatçıyı göz önüne almak.

Biz teorinin eserden ayrılmaz olduğunu göstermeyi ummuşken, içgüdünün teoriye üstünlüğünü referans almak. Mondrian, Maleviç, Kandinsky ya da Newman gibi sanatçılarda, bu, aynı zamanda onların soyutlamalarının temelidir: Sanatın metafiziğe bağlanması, eserin doğmasını sağlayan ve tam da yokluğunda kapısı biçimciliğe açılan teori içinde sürmesi. Bununla birlikte, minimal sanatın, Barbara Rose'un saptadığı gibi, soğuk bir sanat olması, teorinin içgüdüye baskın çıktığı anlamına gelmez, yalnızca teorilerin yapısının değişmiş olması demektir: "Yansız ve mekanik şahıssızlığı, ondan önce gelen romantik ve biyografik soyut dışavurumcu üslupla gayet sert bir şekilde çatışan ve belirgin bir duygu ve içerik yokluğunun izleyiciyi ürküttüğü bir sanat."[3]

Nihayet, "şiirsel" ve "beceri" gibi iki kavrama başvuru uygun düşmez. Bu kadar flu bir şekilde kullanılan şiirsel kelimesi, en az pozitivist insanı bile böyle bir kavramdansa yirminci yüzyılda resimsel olguların antropolojisini tercih etmeye yöneltir. "Beceri"yi ise yirminci yüzyıl ve özellikle soyutlama tekrar tekrar düşünmeye devam etti. Böyle bir bakış açısı, paradoksal ve iradedışı bir şekilde, Maleviç'in, Kandinsky'nin, Newman ya da Still'in soyutlamasını geçmişin sanatı olarak, aşılmış olarak kabul edecek ilave bir silahı biçimciliğe verir. Michel Henry, Kandinsky üzerine denemesini sonuçlandırırken, soyutlama ile ba-

3) Barbara Rose, *ABC Art*, s. 58.

kışımızın açıldığı verimli çift olan kaygı-seyir arasındaki dar çakışmayı unutmamamıza yardım eder: "Taş kesmiş, bakıyoruz, onlar da kımıltısız; ya da gecesel bir gökkubbe zemini üzerinde yavaş yavaş hareket ediyor görünmezin hiyeroglifleri."[4] Muhtemelen, yorumdaki itilafların ötesinde, tıpkı izlenimcilik ya da kübizm gibi, soyutlamayı da bir "hareket" olarak kabul etmeye hâlâ çok yakın duruyoruz. Öyle gözüküyor ki, hareket fikri de, sanat tarihinin anladığı anlamda, böyle bir fenomeni anlamakta çok sınırlı kalır. Soyutlamanın kaderi, en azından, yirminci yüzyıl sanatına damgasını vuracaktır. Günümüzde soyutlamanın gelişmesine ya da geleceğine dair kehanette bulunma yetkisine kimse sahip olmadığı gibi soyutlamanın sonuna da kimse karar veremez.

4) Michel Henry, *Voir l'invisible*, *a.g.e.*, s. 244.

Kaynakça

Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, çev.: Pierre Volboudt, Paris, Denoël/Gonthier, 1969.

Wassily Kandinsky, *Point. Ligne. Plan*, çev.: Suzanne ve Jean Leppien, Paris, Denoël/Gonthier, 1970.

Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, çev.: Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1974.

Wassily Kandinsky, *Klänge*, çev.: Inge Hanneforth ve Jean-Christophe Bailly, Paris, Christian Bourgeois, 1987.

Kasimir S. Malevitch, *De Cézanne au suprematisme*, çev.: Jean-Claude ve Valentine Marcadé, Véronique Schiltz'in işbirliğiyle, Lozan, L'Age d'Homme, 1974.

Kasimir S. Malevitch, *Le miroir suprématisme*, çev.: Jean-Claude ve Valentine Marcadé, Lozan, L'Age d'Homme, 1977.

Kasimir S. Malevitch, *La lumière et la couleur*, çev.: Jean-Claude Marcadé ve Sylviane Siger, Lozan, L'Age d'Homme, 1981.

Piet Mondrian, Réalité naturelle et réalité abstraite, 13 dizi halinde *De Stijl* dergisinde yayımlandı; çev.: Michel Seuphor, *Piet Mondrian. Sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956.

Piet Mondrian, *Le home, la rue, la cité*, 1926, çev.: Yve-Alain Bois, *L'atelier de Mondrian*, Paris, Macula, 1982.

Vladimir Tatline, *Ecrits*, derleme ve yorum: A. Strigaliev ve L. Jadova, *Tatline*, Paris, Philippe Sers, 1990.

Alexandre Rodtchenko, *Ecrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, çev.: B. du Crest, Paris, Philippe Sers, 1988.

Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1953.

Jean Hélion, La réalité dans la peinture, *Cahiers d'art*, no. 9-10, Paris, 1934.

Auguste Herbin, *Art non figuratif non objectif*, Paris, Lydia Conti, 1949.

Willem de Kooning, *Ecrits et propos*, çev.: C. Bounay, M.-C. Nobbécourt ve D. Van Leeuwen, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1992.

Robert Motherwell ve Ad Reinhardt (yay. haz.), *Modern Artists in America*, New York, Wittenborn, 1952.

Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf, 1990.

Soyut Sanat

ALAIN BONFAND

Türkçesi: IŞIK ERGÜDEN

KONUSUNUN DÜNYACA TANINMIŞ UZMANLARINDAN BONFAND, FRANK STELLA'NIN 1984 YILINDA DİLE GETİRDİĞİ BİR GÖZLEMİ ALINTILAYARAK BAŞLIYOR TARTIŞMASINA VE ONUN KANDİNSKY, MALEVİÇ, MONDRIAN GİBİ ÜÇ BÜYÜK SOYUTLAMA USTASI HAKKINDAKİ YORUMUNU MERKEZE ALIYOR. STELLA'YA GÖRE SOYUTLAMANIN YOLUNU AÇTIĞI KADAR ONUN GELİŞİMİNE KET VURAN BU UÇ BEYLERİ ÜZERİNE YAPILAN TARTIŞMALAR BONFAND'IN DA ÇIKIŞ NOKTASI. BU SAYEDE, SADECE ÇAĞDAŞ SOYUT RESSAMIN KONUMU ÜZERİNE DEĞİL, SOYUTLAMA FİKRİNİN KÖKENİ ÜZERİNE DE ZİHİN AÇICI BİR TARTIŞMA BU KİTABIN İSKELETİNİ OLUŞTURUYOR. OTUZLU YILLARIN SANAT SAHNESİNE DAMGASINI VURAN TARTIŞMALARLA BAŞLAYIP ÖNCE SAVAŞ SONRASINDA AMERİKAN AVANGARDIYLA YENİ BİR DÖNEMECE SAPAN, ARDINDAN YİRMİNCİ YÜZYILIN SON ÇEYREĞİNDEKİ DENEYSEL ARAYIŞLARLA ZENGİNLEŞEN BİR AKIMIN ÖZLÜ HİKÂYESİ.

Kültür Kitaplığı: 149; Sanat: 22





D